Heft 68.

STUDIEN

ZUR

DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE

LANZEN, STANGEN UND FAHNEN

ALS HILFSMITTEL DER KOMPOSITION IN DEN GRAPHISCHEN FRÜHWERKEN DES ALBRECHT DÜRER

VON

E. WALDMANN

MIT 15 LICHTDRUCKTAFELN



STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1906

Zur Kunstgeschichte des Auslandes.

(Erscheint seit 1900).

1. Heft. **Haendcke, B.,** Prof. Dr., Studien zur Geschichte der spanischen Plastik Juan Martinez Montanes — Alonso Cano — Pedro de Mena — Francisco Zarcillo. Mit 11 Tafeln. 3. —
2. **Wolff, Fritz,** Dr., Michelozzo di Bartolommeo. Ein Beitrag zur Geschichte der Architektur und Plastik im Quattrocento. 4. —
3. **Jaeschke, Emil,** Dr., Die Antike in der bildenden Kunst der Renaissance. I. Die Antike in der Florentiner Malerei des Quattrocento. 3. —
4. **Prestel, Jakob,** Dr., Des Marcus Vitruvius Pollio Basilika zu Fanum Fortunae. Mit 7 Tafeln in Lithographie. 6. —
5. **Pelka, Otto,** Dr., Altchristliche Ehedenkmäler. Mit 4 Lichtdrucktafeln. 8. —
6. **Hamilton, Neena,** Die Darstellung der Anbetung der heiligen drei Könige in der toskanischen Malerei von Giotto bis Lionardo. Mit 7 Lichtdrucktafeln. 8. —
7. **Goldschmidt, Adolph,** Die Kirchentür des heiligen Ambrosius in Mailand. Ein Denkmal frühchristlicher Skulptur. Mit 6 Lichtdrucktafeln. 3. —
8. **Prestel, Jakob,** Dr., Die Baugeschichte des jüdischen Heiligtums und der Tempel Salomons. Mit VII Tafeln auf zwei Blätter. 4. 50
9. **Brach, Albert,** Giottos Schule in der Romagna. Mit 11 Lichtdrucktafeln. 8. —
10. **Witting, Felix,** Die Anfänge christlicher Architektur. Gedanken über Wesen und Entstehung der christlichen Basilika. Mit 26 Abbildungen im Text. 6. —
11. **Lichtenberg, Reinhold, Freiherr von,** Dr., Das Porträt an Grabdenkmalen; seine Entstehung und Entwickelung vom Altertum bis zur italienischen Renaissance. Mit 44 Tafeln. 15. —
12. **Rothes, Walter,** Dr., Die Darstellung des fra Giovanni Angelico aus dem Leben Christi und Mariae. Ein Beitrag zur Ikonographie der Kunst des Meisters. Mit 12 Lichtdrucktafeln. 6. —
13. **Wulff, Oskar,** Die Koimesiskirche in Nicäa und ihre Mosaiken nebst den verwandten kirchlichen Baudenkmälern. Eine Untersuchung zur Geschichte der byzant. Kunst im I. Jahrtausend. Mit 6 Tafeln und 43 Abbildungen. 12 —
14. **Roosval, Johnny,** Schnitzaltäre in schwedischen Kirchen und Museen aus der Werkstatt des Brüsseler Bildschnitzers Jan Bormann. Mit 61 Abbildungen. 6. —
15. **Schubring, Paul,** Urbano da Cortona. Ein Beitrag zur Kenntnis der Schule Donatellos und der Sieneser Plastik im Quattrocento nebst einem Anhang: Andrea Guardi. Mit 30 Abbildungen. 6. —
16. **Brach, Albert,** Nicola und Giovanni Pisano und die Plastik des XIV. Jahrhunderts in Siena. Mit 18 Tafeln. 8. —
17. **Fechheimer, S.,** Donatello und die Reliefkunst. Eine kunstwissenschaftliche Studie. Mit 16 Tafeln. 6. —
18. **Stengel, Walter,** Formalikonographische Detail-Untersuchungen. I. Das Taubensymbol des hl. Geistes (Bewegungsdarstellung, Stilisierung: Bildtemperament). Mit 100 Abbildungen. 2. 50
19. **Witting, Felix,** Westfranzösische Kuppelkirchen. Mit 9 Abbildungen. 3. —
20. **Poppelreuter, Jos.,** Der anonyme Meister des Poliphilo. Eine Studie zur italienischen Buchillustration u. zur Antike in d. Kunst des Quattrocento. Mit 25 Abb. 4. —
21. **Hasse, C.,** Roger van Brügge, der Meister von Flemalle. Mit 8 Tafeln in Lichtdruck. 4. —
22. **Gottschewski, Adolf,** Die Fresken des Antoniazzo Romano im Sterbezimmer der hl. Catarina von Siena zu S. Maria Minerva in Rom. Mit 11 Tafeln. 4. —
23. **Sachs, Curt,** Das Tabernakel mit Andrea's del Verrocchios Thomasgruppe an or San Michele zu Florenz. Beitrag zur Florentiner Kunstgeschichte. M. 4 Tfln. 3. —
24. **Pinder, Wilhelm,** Einleitende Voruntersuchung zu einer Rhythmik romanischer Innenräume in der Normandie. Mit 3 Doppeltafeln. 4. —
25. **Rothes, Walter,** Die Blütezeit der sienesischen Malerei und ihre Bedeutung für die Entwicklung der italienischen Kunst. Ein Beitrag zur Geschichte der sienesischen Malerschule. Mit 52 Lichtdrucktafeln. 20. —
26. **Hedicke, Robert,** Jacques Dubroeucq von Mons. Ein niederländischer Meister aus der Frühzeit des italienischen Einflusses. Mit 42 Lichtdrucktafeln. 30. —
27. **Weber, Siegfried,** Fiorenzo di Lorenzo. Eine kunsthistorische Studie. Mit 25 Lichtdrucktafeln. 12. —
28. **Witting, Felix,** Kirchenbauten der Auvergne. Mit 9 Abbildungen. 3. 50
29. **Valentiner, W. R.,** Rembrandt und seine Umgebung. Mit 7 Tafeln. 8. —
30. **Hasse, C.,** Roger van der Weyden und Roger van Brügge mit ihren Schulen. Mit 15 Tafeln. 6. —
31. **Schmerber, Hugo,** Die Schlange des Paradieses. Mit 3 Tafeln. 2. 50
32. **Suida, Wilhelm,** Florentinische Maler um die Mitte des XIV. Jahrhunderts. Mit 35 Lichtdrucktafeln. 8. —
33. **Sirén, Osvald,** Don Lorenzo Monaco. Mit 54 Lichtdrucktafeln. 20. —
34. **Groote, Maximilian, von,** Die Entstehung des Jonischen Kapitells und seine Bedeutung für die griechische Baukunst. 3. —
35. **Krücke, Adolf,** Der Nimbus und verwandte Attribute in der frühchristlichen Kunst. Mit 7 Lichtdrucktafeln. 8. —
36. **Pinder, Wilhelm,** Zur Rhythmik romanischer Innenräume in der Normandie Weitere Untersuchungen. Mit 4 Doppeltafeln. 4. —
37. **Groner, Anton,** Raffaels Disputa. Eine kritische Studie über ihren Inhalt. Mit 2 Lichtdrucktafeln. 3. 50
38. **Bernoulli, Rudolf,** Die romanische Portalarchitektur in der Provence. Mit 19 Abbildungen und 1 Uebersichtskarte. 4. —
39. **Jacobsen, Emil,** Die «Madonna piccola Gonzaga». Untersuchungen über ein verschollenes und angeblich wiedergefundenes Madonnenbild von Raphael. Mit 3 Lichtdrucktafeln. 2. 50
40. **Wurz, Hermann,** Zur Charakteristik der klassischen Basilika. Mit 12 Abbildungen im Text und 5 Lichtdrucktafeln. 5. —

Unter der Presse:

Grossmann, Karl, Der Gemäldezyklus der Galerie der Maria von Medici von Peter Paul Rubens.

Schmerber, Hugo, Betrachtungen über die italienische Malerei im 17. Jahrhundert.

Siebert, Margarete, Die Madonnendarstellung in der altniederländischen Kunst von Jean van Eyck bis zu den Manieristen.

Weitere Hefte in Vorbereitung. — Jedes Heft ist einzeln käuflich.

LANZEN,

STANGEN UND FAHNEN

STUDIEN ZUR DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE
68. HEFT.

LANZEN, STANGEN UND FAHNEN

ALS HILFSMITTEL DER KOMPOSITION IN DEN GRAPHISCHEN FRÜHWERKEN DES ALBRECHT DÜRER

VON

E. WALDMANN

MIT 15 LICHTDRUCKTAFELN



STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1906

VORBEMERKUNG.

Die vorliegende Arbeit ist im Sommer 1905 entstanden. Ich wurde dazu von meinem Lehrer, Herrn Prof. Dr. R. Vischer, angeregt, welcher seine Schüler auf die Mitwirkung der im Titel genannten und ähnlicher Dinge in bildmäßiger Gestaltung aufmerksam zu machen pflegt und es für wünchenswert erklärte, daß darüber einmal eine besondere Untersuchung angestellt werde. Ich spreche ihm für sein Interesse, seine Ratschläge und seine Förderung der Arbeit meinen ergebensten Dank aus. —

In einem Kunstwerk gibt es kaum Zufälligkeiten; wie die landschaftlichen und architektonischen Formen im Raum einer Menschenszene zum gewollten Eindruck desselben beitragen, so spielen auch Geräte und Waffen ihre Rolle im Gefüge des Bildganzen, und gerade weil sie im weiten Umkreis des Lebens unbedeutend und in einer Menschendarstellung nur von geringem gegenständlichen Interesse sind, kann es geschehen, daß man an der Behandlung dieses Beiwerks die künstlerischen Absichten reiner erkennt, als bei der Betrachtung der an sich bedeutenden Dinge, die das Interesse des Beschauers von vornherein gefangennehmen.

Die Anordnung des Stoffes in der vorliegenden Untersuchung erfolgte nach sachlichen, nicht nach chronologischen Gesichtspunkten. Es war dabei nicht immer zu vermeiden, daß

ein und dasselbe Bild wiederholt betrachtet wurde. Aber mir schien dieses Uebel dennoch kleiner zu sein als das andre, das eine Behandlung nach chronologischen Gesichtspunkten mit sich gebracht hätte. Denn in diesem Falle würden sich bei der Betrachtung jedes einzelnen Blattes die Erörterungen über jede einzelne sachliche Frage stets wiederholt haben, und hierdurch würde die Eintönigkeit der Arbeit erhöht worden sein.

INHALT.

Die Terminologie der Kunstwissenschaft, sofern diese sich mit den Werken der bildenden Kunst beschäftigt, versteht unter dem Worte «Komposition» einmal die Zusammenfügung des Gegenständlichen, durch die das in einem Bilde Vorhandene so geordnet wird, daß es klar und eindeutig zutage tritt, daß der Beschauer auf den ersten Blick versteht, was der Künstler meint; daß die Hauptsache von den Nebendingen genügend gesondert ist, und daß das Vorhandene in einem vernunftgemäßen Zusammenhang sichtbar wird.

Dann aber bezieht sich die Komposition auf die rein formale Erscheinung des Bildes.

Ihre Aufgabe ist es, das Bild für die Sinne zu einer Einheit zu gestalten. Sie hat es nicht so sehr mit dem Inhalte der Dinge zu tun, als mit der Form. — Alles Aesthetische ist zunächst Form und zwar einheitlich geordnete Form, und jedes Kunstwerk muß eine bestimmte, wenigstens zum Teil geometrisch bestimmbare Gesetzmäßigkeit in sich tragen. Dürer, der stets bemüht war, durch mathematische Bestimmungen der Kunst feste Grundlagen zu geben, sagt einmal: «Durch die Geometrie magst Du Deines Werks viel beweisen». Der Künstler klärt und vereinfacht den Eindruck, den er von der Natur hat, er will ein lautres, eindeutiges, innerlich notwendiges Bild von ihm geben.

Aber Form, auch die exakt regelmäßige, ist im Aesthetischen wesentlich qualitativ ausdrucksvoll, von freiem Leben durchdrungen, mimisch von einem Inhalt erfüllt (vergl. Fr. Vischer, Das Schöne und die Kunst, S. 61 ff.). «Bloße Formen sind ästhetisch wirksam, sofern sie Niederschläge verborgenen inneren Lebens sind oder als solche aufgefaßt werden.» (Fr. Vischer, S. 130.)

Dies gilt von aller «Form», auch von der Form der an sich, in der Wirklichkeit, leblosen Dinge. Sie gewinnt den Charakter des Lebens durch unbewußte Selbstunterlegung des betrachtenden menschlichen Wesens. Und diese Beziehung zwischen dem Menschen und der ihn umgebenden Formenwelt spricht sich schon in den ästhetischen Grundverhältnissen aus, die sehr stark in der Architektur, dem mathematisch bestimmbarsten Kunstzweige herrschen, aber auch relative Bedeutung für die Künste haben, welche Leben darstellen. Diese Grundverhältnisse sind: Regelmäßigkeit, Symmetrie,[1] Proportion und Rhythmus.

Unter Regelmäßigkeit versteht man[2] die «gleichmäßige Wiederkehr unterschiedener, doch gleicher Teile», «Gleichförmigkeit der Richtung der Linie oder einer Fläche; dann Wiederholung».[3] Ueber die Bedeutung der Regelmäßigkeit sagt Köstlin[4] «Die Regularität macht alles übersichtlich und einheitlich klar und wohl zusammengehalten, unendlich wohltuend durch die Ruhe, sie entfernt alles Verwirrte und willkürlich Schweifende, sie zwingt das Viele und Wechselnde in Gesetz und Ordnung.» Nur darf die Regelmäßigkeit keine vollkommene sein, keine nur gemessene. «Ganze und volle Schönheit ist Belebung des Regelmäßigen durch freie Mannigfaltigkeit, Befaßtheit des Mannigfaltigen innerhalb regelrechter Form, so daß es an sie erinnert, sie durchscheinen läßt, durch sie einen Ausblick auf die alleinbeherrschende Gesetzmäßigkeit des Universums eröffnet und doch ihr nicht sklavisch unterworfen ist.»

Hierbei muß aber auf den prinzipiellen Unterschied zwischen Regelmäßigkeit und Gesetzmäßigkeit aufmerksam gemacht werden, den Wölfflin betont. Bei der Gesetzmäßigkeit tritt ein intellektuelles Verhältnis in Kraft, bei der Regelmäßigkeit ein physisches, indem nur diese einer Forderung unsres Organismus entgegenkommt (Regelmäßigkeit unsrer körperlichen Funktionen).

---

[1] Fr. Vischer, l. c., S. 126. «Die Symmetrie zieht sich auch in jene Künste hinein, die nicht geometrisch gebunden sind.»
[2] Fr. Th. Vischer, Das Schöne und die Kunst. S. 123 ff.
[3] S. unten S. 12.
[4] Aesthetik. S. 122 ff.
[5] Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur, S. 20.

Dem Begriff der Regelmäßigkeit nahe steht der der Symmetrie. Sie ist, nach Fr. Vischer, eine «Gegenüberstellung gleicher Teile um einen trennenden Mittelpunkt, der ihnen ungleich ist». «Symmetrie bedingt Vollständigkeit der Teile. In einem Ganzen, das ein Ganzes für sich sein und aus integrierenden, von seiner Einheit beherrschten Teilen bestehen soll, müssen diese Teile alle vorhanden sein. Ein menschliches Angesicht mit bloß einem Auge ist kein ganzes Angesicht.» [1] Köstlin nennt Symmetrie ein gemeinschaftliches Maß, eine Gleichheit zweier Hälften oder zweier sonstiger bedeutender Teile eines Ganzen.» [2] Aber auch hier macht er eine Einschränkung, wie bei der Regelmäßigkeit: die Symmetrie darf nicht zu weit getrieben werden. «Vollkommen allein herrschende Symmetrie ist unerträglich. Schön ist in der Natur die zufällige Gestaltung und Ordnung der Dinge. Auch in der Malerei wirkt streng symmetrische Anordnung des Bildes unlebendig; sie hebt den Eindruck, daß eine Mannigfaltigkeit auf eine Fläche vereinigt scheine, wiederum auf durch den Zwang, den sie dem Einzelnen zugunsten gleichförmiger Haltung des Ganzen auferlegt.»

Während die Symmetrie die Gleichheit der verschiedenen Teile bedingt, ruht bei der Proportionalität der Nachdruck auf der Verschiedenheit der verglichenen Teile. «Proportion ist ein Wohlverhältnis unter Teilen, die unter sich verschieden in Größe, Stärke, Wert und Bedeutung sind.» Der kleinste Teil ist das gemeinschaftliche Maß, das sowohl in jeder Einzelform als auch im ganzen aufgehen soll (Vitruvs Definition der «analogia»). Es ist dasselbe, was Köstlin [3] mit «positiver, objektiver Proportion», oder «Proportionalität» bezeichnet, im Gegensatz zur «Proportioniertheit», die ein Negatives, zugleich Subjektives bedeutet, nämlich: daß zwischen den verschiedenen Größen kein Mißverhältnis ihrer Maße besteht. Es handelt sich hier aber dennoch nicht um absolute, meßbare Werte, sondern es tritt ein Vergleichen in Kraft; [4] und zwar ist dies ein unbewußtes und unwillkürliches Vergleichen, das wir, wie Köstlin

---

[1] Fr. Th. Vischer, l. c., S. 125.
[2] Aesthetik, S. 129.
[3] Aesthetik. S. 130.
[4] Cf. Albrecht Dürer: «Vergleichlich Ding acht man oft hübsch.»

sagt, als verständige Wesen überall von selbst bei verschiedenen Größen vornehmen, indem wir auch im Verschiedenen eine Einheit suchen.

Symmetrie und Proportion beziehen sich im wesentlichen auf Raumteilung. Der Rhythmus, der nun folgende Grundbegriff, hat es dagegen mit Zeitteilung zu tun. Rhythmus ist eine Bindung innerhalb einer fortschreitenden Bewegung. Albert von Zahn[1] definiert speziell den Rhythmus der Linien so: «Im Rhythmus der Linien stellt sich die wohlgefällige Versinnlichung einer Bewegung dar, als deren Resultat die festen Formgrenzen erscheinen, und zwar empfinden wir bei der Wahrnehmung desselben die ursprünglich in zeitlichem Verlauf dargestellte Wirkung von Kräften, welche teils zusammen, teils einander entgegen wirkend, die Existenz der Körper im Raume bedingen.» —

Die hier kurz definierten Begriffe sind ästhetische Grundgesetze. Wir sahen aber, daß sie im Kunstwerk nicht mit aller Strenge zu befolgen sind, sondern nur eine allgemeine Bedeutung haben. Es läßt sich in der Kunst nicht alles mit Messen erklären, denn diese Grundbegriffe sind ja nicht aus der Meßkunst entnommen; sondern sie verdanken ihren Ursprung den Forderungen der Anlage unsres Körpers. In ihnen spiegelt sich der Mensch: Einerseits ist sein Körper ein einheitlich gefügter, regelmäßiger Bau, dessen Teile bis zu einem gewissen Grade symmetrisch geordnet sind, was sich besonders in der Zweizahl der oberen Sinnesorgane (Augen und Ohren) sowie der Extremitäten ausdrückt, ferner in den Teilungen des Rumpfes; dann auch in der Regelmäßigkeit, in der die oberen Sinnesorgane funktionieren. Aber der menschliche Körper ist zugleich in nicht meßbarer Weise von seiner inneren, seelischen Kraft durchdrungen, ein Organismus, dessen höhere Erscheinung mit dem freien Begriff Harmonie zu bezeichnen ist. Dürer spricht selbst einmal von diesem Charakter der Menschennatur. «Dieweil auch die Maaß des Menschen schwer zu ergreifen ist, nit allein darum, daß die Figur des Menschen weder durch gericht oder

[1] A. v. Zahn, Dürers Kunstlehre und sein Verhältnis zur Renaissance. Leipzig, 1866. Weigel. S. 17.

Zirkellinie gestellt ist, sondern in krummen, ungeregelten Linien begriffen wirdet ist zumal schwer davon zu schreiben und traktieren, als den Wissenden der Geometrie wohl kund ist.» (Dürers schriftlicher Nachlaß. Ausg. Fuhse und Lange. S. 286.)

Harmonie nennen wir die lebendig wirkende Einheit,[1] und mit diesem Begriff sind alle zuvor genannten Verhältnisbegriffe (Regelmäßigkeit, Symmetrie, Proportion und Rhythmus) zu berichtigen, nicht nur mit Bezug auf die einzelne Menschengestalt, sondern auf jedes Werk darstellender Kunst. Diese lebendig wirkende Einheit, diese Harmonie, ist nun also das oberste Gesetz eines Kunstwerks, und es ist nach dem oben Gesagten einleuchtend, daß die harmonische Wirkung zum Teil abhängig ist von der Frage, ob und wie es regelmäßig, symmetrisch, proportioniert und rhythmisch gestaltet ist. Es ist hierbei aber immer zu bedenken, daß die Symmetrie keine abstrakte und pedantische sein soll, sondern eine freie Responsion (s. Koestlin, S. 126 [2] und Groos,[3] Einführung in die Aesthetik, S. 245).

Diese freie Symmetrie und Proportionalität wird nun durch Gliederung des architektonischen Aufbaus, der das Flächenbild beherrscht, erreicht, durch Teilung der Fläche; und zwar wird die Teilung in der horizontalen Dimension (in eine rechte und eine linke Hälfte) stärker betont werden, als die Teilung der Höhenrichtung, bei der das Verhältnis des goldenen Schnittes dem sinnlichen Aufnehmen leichter entgegenkommt.[4] Die Komposition in der Fläche wird daher Einschnitte aufweisen, welche

---

[1] (Fr. Vischer, S. 129–132): «Bei Harmonie denken wir an etwas lebendig Bewegtes, Pulsierendes. Dadurch unterscheidet sich dieser Begriff von andren Formbegriffen (wie Regelmäßigkeit, Symmetrie etc.) und diese bekommen dadurch eine Korrektur, es zeigt sich, daß dahinter etwas Tiefes liegen muß. An einem nur regelmäßigen Gegenstande bleiben die Teile. für die wir irgend eine Ordnung forderten, sich ganz gleichgültig gegenüber.»

An einer andern Stelle definiert Fr. Vischer die Harmonie als «sinnenfällige, ausdrucksvoll harmonische Form».

[2] S. oben Seite 3.

[3] Groos, Einf. in die Aesthetik, S. 245: «Das sinnlich Angenehme von Symmetrie und Proportionalität besteht in der Erleichterung der sinnlichen Auffassung; sie zeigt die Form in reiner, keine Abweichung duldender und daher schlechthin beruhigender Herrschaft über den Stoff.»

[4] Fechner, Vorschule der Aesthetik.

die Gegengewichte in den Massen und Formengruppen in sich abschließen und zugleich die Trennung zwischen ihnen und den andren Komplexen bewirken. Dies dient zur Erleichterung der Klarheit und Uebersichtlichkeit des Bildes; hierdurch wird das Auge in bestimmte Bahnen gelenkt, es werden ihm sichere Ausgangspunkte und Ruhestellen geboten, an denen es sich orientieren kann.

Doch wird die Blickführung nicht allein durch die rhythmische Gliederung der Fläche geleistet, durch die Gleichgewichtsverteilung und die Ruhepausen, sondern auch durch die Führung der Linien sehr unterstützt, und zwar ist dies bei graphischen Darstellungen naturgemäß mehr der Fall, als bei Gemälden.

Die gezeichnete, als Begrenzung gemeinte Linie, zieht allein als solche den Blick an, und sie tut das um so ausschließlicher, je weniger sie gegenständlich bedeutet und interessiert. Wir sehen ja Bilder und Darstellungen ebensowenig rein wahrnehmungsmäßig, wie alle andern Erscheinungen, sondern wir sehen erfahrungsgemäß verstehend, sachlich denkend und subsummieren die Einzelerscheinung unter einem Begriff, wie «Blume», «Mensch». Wenn wir daher eine Erscheinung der organischen Natur im Bilde vergegenwärtigt sehen, etwa eine Blume oder einen Menschen, die mit Linien gezeichnet ist, so lassen wir nicht die graphische Linie abstrakt auf uns wirken, sondern sie bedeutet uns etwas für die Vorstellung, die erweckt werden soll. Dies ist eine allgemeine Gewöhnung. Sie ist aber gegenüber den verschiedenen Erscheinungen nicht mit gleichmäßiger Kraft ausgebildet. Sie erstreckt sich am stärksten auf die Dinge, die dem Reich der organischen Natur angehören. Die Dinge dagegen, denen wir kein Leben, Wachsen und Sichregen zutrauen, schauen wir im Bilde mit neutralerem Interesse an, wir empfangen aber dennoch an ihnen mehr Eindruck von ihrer Liniengestaltung. Und damit komme ich auf einen Sachverhalt, welcher hier von wesentlicher Bedeutung ist: Die ästhetische Betrachtung eines Bildes enthält Momente der Isolierung auf die Linien, womit es vom Künstler zusammengesetzt ist, und diese Isolierung tritt am meisten gerade an den Stellen ein, wo die Linien tote Dinge bezeichnen.

Koestlin sagt (Aesthetik, S. 432):

«Im Gegensatz zur körperlichen Massenhaftigkeit zieht die Linie durch ihre Einfachheit und ihre Schärfe, welche es leicht macht, sie zu verfolgen, und wie mit zwingender Gewalt uns ins Weite führt, jedes einigermaßen geübte Wahrnehmungsvermögen spezifisch an, sie zieht so sehr an, daß wir sogar an der abstrakt körperlosen Linie, wie mathematische und graphische Kunst sie entwirft, ein ästhetisches Wohlgefallen finden. Am meisten wird das Auge gefesselt und fortgeführt von der klaren, scharfen, einfach regelmäßigen, einfach in ihrem Wege beharrenden Geraden; sie ist aber auch für Geist und Phantasie ganz besonders ansprechend, sofern sie ein zwar noch abstraktes, aber um so ansprechenderes Symbol ungeänderten Fortgehens in gleicher Richtung ohne Störung ist.[1]» Die reine geometrische Linie übt nun auf das Auge verschiedene Wirkung aus, je nach ihrem Verlauf; die Wirkung einer Vertikalen ist eine ganz andre als die der Horizontalen; und dabei hängt die Verschiedenheit der Wirkung noch ab von der Ausdehnung, von der Umgebung und überdies noch von dem Maße, in dem unser Auge optischen Täuschungen unterworfen ist.

Die Wirkung der reinen Linie ist aber im ästhetischen Verhalten, wie die moderne Aesthetik erwiesen hat, niemals allein sinnlich: Auf dem Wege der Einfühlung kommen seelische Regungen zustande.

Fr. Th. Vischer hat einmal darüber gesagt:[2] «Die verschiedenen Dimensionen der Linie und der Fläche, die Unterschiede ihrer Bewegungen wirken sinnbildlich. Das Senkrechte erhebt, das Wagerechte erweitert, das Geschwungene bewegt lebhafter als das Gerade, gemahnt an Ausbiegung und Einlenkung des inneren Lebens von und zu gegebenen Punkten und Gesetzen.»

Das hier berührte Problem hat R. Vischer in seinem «Optischen Formgefühl» genetisch untersucht, und er ist bei der Frage der Gesichtsempfindungen zu der Anschauung gekommen, daß wir angenehme Gesichtsempfindungen haben, «wenn Nerven und Muskeln des Auges zu adäquaten, einfachen, gewohnten

---

[1] (Fr. Vischer, l. c., S. 130.)
[2] Fr. Th. Vischer, Krit. Gänge, 5. Heft, S. 141.

Bewegungen veranlaßt werden», wogegen die unangenehmen Gesichtsempfindungen auf hemmenden Bewegungen beruhen.

Die hier gegebenen sinnlichen Modifikationen haben aber in der Sphäre des ästhetischen Verhaltens insofern Bedeutung, als «ihre Vereinigung erhöhtes Lustgefühl ergibt». Von dem so gewonnenen Standpunkte untersucht R. Vischer in der genannten Schrift [1] und einer späteren,[2] dann die Wirkung der einfachsten geometrischen Linien.

«Die Horizontale, zeigt er (Opt. Formgef., S. 8), wirkt ästhetisch, insofern sie dem Horizontalismus und Horizontalinstinkt im menschlichen Körper und den horizontal gehenden Innenbewegungen des menschlichen Phantasielebens entspricht. Wir empfinden sie als liegend und ruhig, wir breiten uns in ihr ohne Anstrengung aus. Ohne einen Gegensatz zu andren Formen hat sie dagegen etwas Mattes, Indifferentes, Langweiliges, Totes.

Die Vertikale steht, ragt und sinkt; das heißt, ich stehe, rage und sinke in ihr;[3] sie scheint sich zu erheben, zu senken; das heißt: ich erhebe mich, ich senke mich in ihr. Sie kann aber bei isolierter Wahrnehmung störend wirken, weil sie komplizierte Bewegungen des Muskelapparates im Auge nötig macht. «Jedoch mit Beziehung auf die verleidete Milde andrer Dimensionen wird diese Aufstörung natürlich stets als ein willkommener Wechsel und Kraftreiz empfunden» (R. Vischer).

Ueber die Wirkungen dieser beiden Haupterstreckungen der Linie herrscht unter den Aesthetikern annähernde Uebereinstimmung.[4]

Die Horizontale und die Vertikale wirken also, im allgemeinen genommen, auf unser Auge in bestimmter Weise angenehm, sie haben in ihrem Wesen Eigenschaften, die uns befriedigen, oder doch befriedigen können. Im Gegensatz hierzu aber muß man von der Diagonale, der in schräger Richtung ver-

---

[1] Optisches Formgefühl. Leipzig. Credner. 1873.

[2] «Ueber ästhetische Naturbetrachtung», Deutsche Rundschau, August 1893, (Jahrgang 19, Heft 1).

[3] s. R. Vischers Aesthet. Naturbetrachtung, S. 198 und die Beispiele, die dort angeführt sind. Auch S. 197.

[4] Koestlin, Aesthetik, S. 110. Groos, Einführung in die Aesthetik, S. 241.

laufenden Geraden zunächst sagen, daß ihre sinnliche Wirkung etwas ausgesprochen Unangenehmes, Quälendes hat, daß sie, rein sinnlich genommen, uns nie befriedigen kann, wie ihre beiden Schwestern. Die Aesthetiker sind sich über diese Tatsache einig. Koestlin[1] nennt das Schräge unschön, im Gegensatz zum Wagerechten. «Schön ist das Wagerechte, das von einem Punkt aus nur nach einer Dimension hin sich erstreckt, statt wie das Schräge oder Geneigte, auf der einen Seite abwärts, auf der andren aufwärts zu gehen.» Er erklärt also die unangenehme Wirkung der Diagonale, ihre Häßlichkeit, aus der Zweideutigkeit ihrer Erstreckungsrichtung. Robert Vischer[2] findet die Erklärung zunächst wieder in physiologischen Gründen. «Die gerade Linie bei schräger Richtung ist zunächst und an sich widerlich, weil das Auge, wenn es frei ist, die schräge Linie in Bogenform zurücklegt.» Und ähnlich sagt Hartmann allgemein von den Linien: «Das Entlanggleiten des Blicks an einer ..... geraden Linie ist unangenehm (weil mit dem gegebenen Muskelapparat des Auges schwerer vollziehbar), als an einer leicht gekrümmten.» Groos, der Hartmann hier zitiert, gibt auch den leicht gekrümmten Linien den Vorzug. «Unter den sichtbaren Formen sind besonders alle geschwungenen Linien . . . . angenehm, weil das Auge, indem es ihnen folgt, gerade diejenigen Bewegungen ausführt, für die es durch seine Muskulatur eingerichtet ist.»

Anderseits versteht es sich von selbst und wird von niemand bestritten, daß die Diagonale von stark ästhetischer Wirkung sein kann. Diese kann sich aus dem Wechselbezug zu andren Linien ergeben. An einem Giebel z. B. und an einem Andreaskreuz bilden zwei Schrägen eine symmetrische Einheit von starrem, aber durch seine Entschiedenheit erfreulichen Charakter. — Ferner kann eine Schräge zwischen der Vertikale und der Horizontale eine Zusammenfassung und Mittlerschaft bilden;[3] oder sie kann den Wert einer kraftvoll schönen Unterbrechung eines weichen Zusammenhangs haben (etwa in einer Ueberschneidung einer Rundform). Und hier ist wohl zu

---

[1] l. c., S. 122.
[2] Opt. Formg., S. 8.
[3] s. Fr. Th. Vischer, Aesthetik, 3. Teil, II. S. 219 u. 231.

bedenken, daß das Häßliche im ästhetischen Gebiet nicht nur vorkommt als ein Gegensatz, welcher dem unmittelbar sinnlich Schönen beigesellt und von ihm aufgehoben wird, sondern als ein Positives, das seinen selbständigen ästhetischen Wert behauptet, solange die sinnlichen Unlustgefühle durch die Lust am Spiel der inneren Nachahmung überwogen werden.[1] Wenn die Diagonale unserm Auge unangenehm ist und nichts Entgegenkommendes hat, sondern es zu fortgesetzten Muskelbewegungen zwingt, um die Hemmungen zu überwinden, so ist sie dadurch ein Wesen, das uns seinen Widerstand entgegensetzt und dem wir uns unterordnen müssen, und eben darauf beruht zum Teil die ästhetische Wirkung des Häßlichen.[2]

Diese Wirkung der Diagonale ist bedingt durch den Zusammenhang, in dem sie auftritt. Das eine Mal wirkt sie als dramatischer Eingriff, als ein jähes Durchfahren oder Abspringen. Das andre Mal macht sie den Eindruck konsequenten Ansteigens und allmählichen gleichmäßigen Sichsenkens, den Eindruck einer gemessenen, getragenen, steten Kraft, welche die Mitte hält zwischen oben und unten, hoch und nieder.

Diesen Charakter der Gemessenheit haben die Griechen empfunden ; sie haben die Diagonale oft da in Anwendung gebracht, wo sie die durch eigenen Willen gebundene und bindende Kraft darstellen wollten, zum Beispiel beim Thronen der Götter, oder da, wo eine Gottheit eine entscheidende Rolle spielt — da wird das Zepter oder die Lanze oft in streng diagonaler Richtung gehalten. Am stärksten tritt diese Wirkung bei dem sitzenden Gott auf dem Harpyienmonument von Xantos zutage, der von einem Sterblichen die Waffen empfängt ; und ungefähr gleichzeitig mit der Entstehung dieses Monuments (1. Hälfte des 5. Jahrh.) zeichnet Euphronios in Athen die Theseusschale, auf der die waltende und helfende Athena die Lanze schräg hält, eine Diagonale, die sich über das ganze Bild erstreckt, und auch noch als Gegensatz zu dem Kreisrund der Darstellung wirkt, das dem Auge sinnlich schon angenehm ist. Die schräge Haltung des Zepters bei thronenden Göttern hat

---

[1] s. Groos, Einführung in die Aesthetik.
[2] s. Groos, Einführung in die Aesthetik.

sich durch die ganze antike Kunst hindurch erhalten, man findet sie bei dem Zeus des Archelaosreliefs,[1] der über dem Nymphenberg waltet, und später auch noch auf manchem schönen Wandgemälde, z. B. auf dem Bilde von Ares und Aphrodite. Dort hält die Göttin die Lanze, und gerade in ihrer Hand wirkt die Schräge, mit ihrem Charakter von Gemessenheit etwas ironisierend, dem Inhalt des Bildes entsprechend (was dafür ein Beweis sein kann, daß der Künstler die Ausdruckskraft der Linie bewußt verwertete). Ein weiteres Beispiel ist ferner auch auf dem schönen Bilde von Achilles und Briseis, wo die Diagonale des Zepters das Ungerührte, Gebundene im Wesen des Mannes betont.

Aehnlich ist auch das Ciparissusbild aus dem Vettierhause. (Photographie von Sommer, Neapel, Nr. 11947). Hier wird das schwellende Fleisch des üppig hingelagerten Körpers durch die ganz dünne, lange Lanze, die schräg gehalten ist, in raffinierter Weise zur Geltung gebracht.

Diese wenigen Beispiele aus dem Umkreis der großen griechischen Zeichenkunst sollen hier nur dazu dienen, das oben von der ästhetischen Wirkung der sinnlich unangenehmen Diagonale Gesagte zu erläutern.

Wie sehr und in welchem Sinne Dürer diese Wirkung gekannt und benutzt hat, wird im zweiten Abschnitt dieser Schrift mehrfach zu erörtern sein. Hier sei nur beiläufig an die Komposition von Ritter, Tod und Teufel erinnert.

Schon in der bisherigen Betrachtung hatten wir zu bedenken, daß eine Linie niemals nur für sich, sondern immer zugleich in ihrem Verhältnis und Wechselbezug zu andren mitvorhandenen Linien gesehen wird (vergl. das auf S. 18, 21 und 23 Gesagte); ihr Eindruck wird hierdurch bedingt, modifiziert, gesteigert oder geschwächt.[2] Und jeder Direktion für das Auge

---

[1] ca. 200 v. Chr.

[2] Hildebrand, Problem der Form, 3. Auflage, S. 33: Ueber die Wirkungsform der Finger im Verhältnis zur Hand, weiter zum Arm. Ferner das Beispiel von der Schlankheit eines Turms, wenn er für sich betrachtet wird, und im Verhältnis zu einem Fabrikschlot.

Auch: S. 30. Allgemeineres über die Wirkungsform: «Es liegt aber in der Natur der Wirkungsform, daß jeder Einzelfaktor der Erscheinung nur in bezug und im Gegensatz zu einem andren etwas bedeutet, daß alle Größen . . . . nur relativ einen Wert haben.»

entspricht schon in unsrer körperlichen Selbstempfindung zugleich ihre Gegenrichtung. Hildebrand sagt darüber:[1] «Man denke sich eine Ebene. Es ist einleuchtend, daß sie deutlicher zur Anschauung kommt, wenn irgend etwas darauf gestellt wird, z. B. ein Baum, also ein Senkrechtes. Dadurch, daß etwas auf ihr steht, spricht sich sofort die horizontale Lage der Fläche, man könnte fast sagen, als räumlich sich betätigend aus.

Umgekehrt wird aber der Baum, in seiner anstrebenden, senkrechten Formtendenz durch die horizontale Fläche gesteigert.»

Diese Tatsache, (daß wir nie, wenn auch nicht immer mit Bewußtheit, eine Form rein und ganz isoliert auffassen, sondern zugleich mit ihr auch ihren Wechselbezug zu andren Formen aufnehmen) führt nun weiter zu der großen Bedeutung, die Wiederholung und Konstrast für die Bildgestaltung haben.

Es ist klar, daß die Wiederholung eines einmal angeschlagenen Motive seine Verstärkung desselben bedeuten kann. Parallelität von Linien erhöht deren Ausdruckskraft, und manchmal wird durch diese Wiederholung, durch diesen Rhythmus, der gewünschte Ausdruck überhaupt erst erreicht. Schnaase sagt:[2] «Nur die Gleichheit vieler Einzelheiten zeigt die Einheit des Ganzen.» Diese Aeußerung bezieht sich auf die Wirkung der Strebepfeiler in der gotischen Architektur, die ihm einen «Wald kriegerischer Lanzen» bilden; diese Wirkung läßt sich zum Teil herleiten aus dem Grundgesetz der Regelmäßigkeit. Doch bedeutet die Wiederholung im Bilde nicht nur diese Verstärkung des Ausdrucks, sondern das Wohltuende ihrer Wirkung beruht auch auf einem Wiederfinden der Form, das ein bestimmtes Sicherheitsgefühl gibt. In der Lyrik ist, wie Fr. Th. Vischer hervorhebt, der Reim Träger dieser Wirkung; er bietet dem Ohr für einen Augenblick ein Ausruhen. Ebenso gibt im Bilde die Wiederholung innerhalb des Mannigfaltigen, die Wiederkehr bestimmter Formen und Richtungen, die Parallelität von Hauptlinien, dem Auge feste Anhaltspunkte, auf denen es ruhen kann und von denen aus die Orientierung, die Uebersicht die einheitliche Betrachtung erleichtert wird.

---

[1] Hildebrand, l. c., S. 46.
[2] C. Schnaase, Gesch. d. bild. Künste, Buch IV, Kap. 5. S. 333.

Von großer Wichtigkeit für eine harmonische Erscheinung, für den Eindruck der Einheit des Vielen, ist ferner das Kunstmittel des Kontrastes. Der Kontrast tritt auch, abgesehen von seiner allgemein ästhetischen Bedeutung für das Erhabene und Komische als Kunstgesetz auf. «Es liegt demselben die Wahrheit zugrunde, daß das, was jedes ist, in sein volles Licht erst tritt, wenn durch Gegenüberstellung klar wird, was es nicht, und was sein Gegenteil ist.[1]»

Kontrast schlechthin ist, nach W. Unger,[2] «die Abweichung vom Ebenmaß, indem das gegenseitige Verhältnis von Kontrast und Ebenmaß mit Bezug auf den Begriff der Harmonie sich derart stellt, daß das Ebenmaß die Einheit, der Kontrast die Mannigfaltigkeit bedeutet.»[3] Kontrast ist nicht, wie der Sprachgebrauch des Wortes vermuten lassen könnte, in jedem Fall ein feindseliger Gegensatz; er besteht zunächst in einer Gegenüberstellung (s. oben S. 32) und in einem Abweichen. Er kann sich aber m. E. bis zur entschiedenen Feindseligkeit steigern. Unger spricht nur von gelösten Kontrasten und unterscheidet drei Arten derselben: [4] «Die erste ist vorbereitend, indem sie da, wo man ein harmonisches Verhältnis erwarten kann, die Aufmerksamkeit auf dasselbe erregt und dadurch den Eindruck des Ebenmaßes verstärkt. Eine andre Art solchen Kontrastes umgibt das harmonische Verhältnis spielend, indem sie von demselben abzulenken scheint und dennoch wieder zu ihm zurückführt. Eine dritte Art endlich leitet von einem harmonischen Verhältnis zu einem andern durch die Einschiebung eines verbindenden Mittelgliedes über.» Sie ist Kontrast und zugleich Vermittlung. Auf die Linienwirkung angewandt, bedeutet dies «Abweichen» einmal einen Unterschied der Größe; dann aber auch einen Unterschied der Richtung; es bedeutet ein Abweichen von den gegebenen Grundrichtungen, von Vertikale und Horizontale, und ist demnach in der Diagonale ausgesprochen.

Und hier ist wieder zu bedenken, daß im ästhetischen

---

[1] Fr. Th. Vischer, Aesthetik III, 1. S. 34.

[2] F. W. Unger, Die bildende Kunst, Göttingen 1858. S. 140.

[3] cf. Hildebrand, l. c. 49. «In den gegenseitigen Bedingungen der Erscheinungsgegensätze besteht eine Einheit der Erscheinung.»

[4] Unger, l. c., S. 140. Ueber ungelösten Kontrast s. S. 96 und 125.

Schauen keine Kraft isoliert wirkt. Die Kräfte, die beim Spiel der inneren Nachahmung tätig sind, halten immer der führenden Kraft das Widerspiel, und unsre körperliche Selbstempfindung beruht in gewisser Weise auf Kontrastgefühlen, da unsre Sinnesempfindungen Verhältnisempfinden sind, und unser Ausdruck für sie nur relative Werte bezeichnet.

Rekapituliert man das im vorstehenden über die Bedeutung der geometrischen Linien Erörterte, und hält man sich vor Augen, daß ihre Funktionen zweifacher Natur sind, daß die Linien rein abstrakt und für sich genommen sowohl sinnlich-seelische Wirkungen haben, als auch durch ihren Gegensatz zu organischen Gebilden blickführende Kraft besitzen; dann aber auch, daß sie durch ihren Wechselbezug untereinander, durch Wiederholung und durch Kontrast, starken Anteil haben an der harmonischen Gestaltung im Bilde —, dann wird klar sein, daß für die Künstler in der Verwendung der geometrischen, besonders der geraden Linien ein starkes Hilfsmittel für die Klarmachung ihrer Bildkompositionen liegt. Sie werden sich dieses Motivs bedienen, wo es sich darum handelt, von den tausend Möglichkeiten, in denen sich ihre innere Vorstellung in Form denken läßt, gerade eine einzige, besonders starke sprechende, klar und auf den ersten Blick überzeugend auszudrücken. Hierbei werden die Linien, die die auf den Szenen vorkommende Architektur und die Landschaft bietet, nicht so sehr in Frage kommen, als die beweglichen linienartigen Gegenstände, die zu den Menschen in einer engeren und mehr handlichen Beziehung stehen, denn diese lassen sich leichter verschieben, als die schwereren Versatzstücke der Hintergrundsarchitektur; durch die Veränderung in der Richtung einer Lanze etwa wird nicht soviel von dem Bilde in Mitleidenschaft gezogen, wie durch die Verrückung einer Mauerlinie. Dinge, die die Menschen in der Hand tragen, die über ihren Körper und ihre Köpfe emporragen, die sie im ganzen Umkreis ihrer Bewegungsmöglichkeiten führen können — diese Dinge bieten den Künstlern die einfachsten Mittel, mit Hilfe gerader Linien zu sprechen und zu komponieren. Stangen und Lanzen und die ganze Gattung der den Lanzen verwandten Waffen spielen hierbei die erste Rolle; weniger in Betracht kommt das Schwert, weil es kürzer ist; manchmal dagegen die

Stange einer Fahne. Denn Stangen und Lanzen sind linienartige Gegenstände im Bilde; besonders in graphischen Darstellungen werden sie manchmal durch weiter nichts als eine einfache Linie gegeben, deren gegenständliche Bedeutung man, wenn man sie aus ihrem Zusammenhang herausnähme, nicht erkennen könnte.

In der nachfolgenden Untersuchung ist der Versuch gemacht, zu zeigen, wie Albrecht Dürer während der ersten Jahrzente seines Schaffens (bis zur großen italienischen Reise 1506/07) diese Hilfsmittel in seinen Kompositionen verwendet hat. Es soll dabei nun aber nicht jedesmal besonders untersucht werden, wie in den Lanzen und Stangen die ästhetische Wirkung der abstrakten Linien eintritt; man würde dabei schnell in Pedanterie verfallen. Es wird sich vielmehr nur darum handeln, festzustellen, ob und wie Dürer diese Hilfsmittel verwendet hat; dann ist es vielleicht einmal möglich, von diesem äußerlichen Gesichtspunkte aus einen Beitrag zur Geschichte der Dürerschen Kompositionskunst zu liefern.

Um Dürers Anteil an der Entwicklung dieses Motives festzustellen, muß man einen Blick auf die Geschichte des Motives überhaupt werfen und die Hauptepochen der Kunst vor Dürer daraufhin kurz charakterisieren, vor allem seinen Zusammenhang mit den unmittelbaren italienischen und deutschen Vorgängern. Gerade die Benützung dieser Kompositions-Utensilien ist wert, von einem Schüler bei einem Meister gelernt zu werden. Denn sie bedingt mehr als ein mechanisches Nachahmen, und sie läßt dem Geiste eines Neugestalters mehr Spielraum und mehr Schaffensmöglichkeit, als etwa das Erlernen eines in irgend einer Werkstatt eingebürgerten Gewand- und Faltenstils.

In seinen theoretischen Schriften und den Aufzeichnungen zur Kunst hat sich Dürer nie über die Verwendung dieser Mittel geäußert, trotzdem es doch auch in seiner Absicht lag, jungen Malern nützliche Ratschläge und Hinweise zu geben, wie er oft ausdrücklich gesagt hat. Sein Schweigen in dieser Sache beweist aber nichts gegen die Tatsache, daß Dürer praktisch die Rolle von Lanzen oder Stangen in einer Komposition gekannt und ihre Wirkungen benutzt hat. Denn wir haben an den Werken selber das Material, um dies zu beweisen. Ueberall

da, wo uns zu den bildmäßig geschlossenen Darstellungen Entwürfe und Vorzeichnungen vorliegen, zeigen sich mehr oder minder bedeutende Veränderungen auch in den Funktionen der aufragenden Linien der Stangen und Lanzen, und wenn die Veränderungen dieses einen Motives in demselben Sinne und mit denselben Absichten vorgenommen sind, wie die Veränderungen des ganzen Entwurfs, dann müssen wir sagen, daß die Stangen und Lanzen vom Künstler absichtlich gerade in die eine Funktion gebracht sind, die sie in der endgültigen Fassung haben. Man wird hier die Absichtlichkeit im Prinzip zugeben müssen, auch wenn man sonst geneigt ist, dem Zufall eine große Rolle in der Entstehung eines Kunstwerkes zuzuschreiben. Wieweit aber die Absichtlichkeit in jedem Einzelfall geht, ob der Künstler, der eine Szene entwirft, sich von vornherein genau überlegt, an welche Punkte eine Lanze oder Stange zu setzen ist — oder ob nicht vielmehr die Gestaltung hier von einem instinktiven Verhältnisgefühl abhängt, von einer Gewöhnung des Auges, über die der Verstand sich gar nicht immer erst Rechenschaft ablegt —, dies wird nie ganz auszumachen sein. Hierbei muß sich der Nichtkünstler damit begnügen, wenn es ihm gelingt, eine Erscheinung prinzipiell zu erfassen, und der Wahrheit des Hildebrandschen Wortes eingedenk sein: «Es ist einleuchtend, daß die Klarheit, die Künstler bei der Arbeit nötig haben, wie bei jedem handelnden Menschen, die des geläuterten Instinktes ist, und nicht die einer durch das Wort mitteilbaren Erkenntnis.» [1]

Daß die Griechen die Ausdruckskraft der geraden Linie gekannt und benutzt haben, ist schon oben an einigen Beispielen ihrer Reliefkunst gezeigt worden. Wie sie dagegen die Kompositionen ihrer Gemälde gestaltet haben, und ob sie sich dazu der blickführenden Linien bedient haben, können wir an ihren Originalschöpfungen nicht nachprüfen. Unsere Kenntnis von der Malerei der Griechen stammt nicht aus erster Hand. Wir wissen von Polygnot, aber wir können uns kaum eine Vorstellung von seinem Zeichenstil machen, geschweige denn von

---

[1] Hildebrand, Problem der Form, S. 16.

seiner Kompositionskunst.[1] Dagegen dürfen wir aber annehmen, daß in den auf uns gekommenen Werken der Malerei, die aus römischer Zeit stammen, griechische Vorbilder überliefert sind. Kopien können ja niemals die Feinheit und die Qualität des Originals ersetzen. Aber wenn eine Kopie gut und treu ist, so kann sie doch immerhin von dem Tatsächlichen und Gegenständlichen, von dem, was da war, eine genügende Vorstellung vermitteln. Und solange es sich um die Untersuchung einer Kompositionsfrage handelt, kann eine getreue Nachbildung das Original für die wissenschaftliche Kenntnis wohl ersetzen.

An erste Stelle möchte ich das schöne Bild der Niobe setzen, das aus Pompei stammt und im Giornale degli Scavi 2. T. IX. (1870—73) publiziert und dann im postumen 24. Hallischen Winckelmanns-Programm 1903 von Robert besprochen wurde.[2] Das Bild ist auf Marmor gemalt, in römischer Zeit, aber wahrscheinlich von griechischer Hand. Es gibt ein griechisches Original des vierten vorchristlichen Jahrhunderts wieder. Vor einer Tempelarchitektur ist Niobe mit ihren Töchtern, pathetisch aufblickend; ihr Blick sucht wahrscheinlich am Himmel die Schützin Artemis, deren Figur ziemlich sicher ergänzt werden muß. Ihr langes Zepter, das sie trägt, weil sie königliche Ehren für sich in Anspruch nimmt, ist ihr aus der Hand gefallen; sie lehnt sich nun an eine Säule der Hintergrundsarchitektur an. Die Linie dieses Zepters ist eine lange Diagonale, im Winkel von 45° geneigt. Sie erstreckt sich über fast das ganze Bild, von rechts unten nach links oben. Dadurch verbindet sie die vordere Raumschicht des Bildes mit dem Hintergrund und gibt so dem Blick eine Anweisung in die Tiefe, sie verstärkt die Raumvorstellung. Zugleich wirkt sie betonend für die Hauptfigur, denn sie ist der Axe des aufgerichteten Kopfes der Niobe parallel gerichtet. Dadurch wird dieser Kopf und seine pathetische Haltung besonders auffällig gemacht. Der Charakter dieser langen und dominierenden Diagonale, die die ganze Komposition zerschneidet, hat etwas Schrilles, Heftiges;

---

[1] Die Robertschen Rekonstruktionen seiner großen Gemälde haben weder für Stil noch für Komposition zwingende Beweiskraft.

[2] Robert gibt eine gute Abbildung nach einer von Gilliéron gefertigten Aquarellkopie. Die Maße sind 0,39 m zu 0,34 m (breit).

diese Linie bezeichnet in ihrer strengen Schroffheit gleichsam das plötzliche Einschlagen eines Blitzes.[1] Auch an der größten dramatischen Komposition der uns erhaltenen antiken Malerei, der Alexanderschlacht in Neapel, haben die Wirkungen der geraden Linien, wie sie die Lanzen bieten, einen nicht geringen Anteil. Diesem Mosaik liegt gleichfalls ein griechisches Original zugrunde, literarisches und bildliches Material geben den Beweis dafür. Wer der Künstler des Originals war, ist jedoch nicht auszumachen.[2] — Das Bild stellt eine Schlacht dar, in der Alexander mit seinen Griechen gegen Darius und die Perser kämpft. Es ist der Moment der persönlichen Entscheidung, Darius jagt auf seinem Wagen davon, Alexander rennt einem persischen Großen, dem sogenannten Oxatres, seine Lanze in den Leib. Die lange, fast horizontale Linie dieser Lanze, die von links her kommt, hat große kompositionelle Bedeutung. Zunächst führt diese im Vordergrund befindliche Linie den Blick auf Alexander, die Hauptfigur, und auf Oxatres, und von hier aus kann sich das Auge leicht orientieren. Zu der Wirkung dieser fast horizontalen Linie steht im Kontrast eine Lanze in der oberen Bildhälfte. Sie ist in derselben Richtung geführt, aber mehr geneigt und wirkt hierdurch verschnellernd auf den

---

[1] Daß der Künstler, der diese Komposition erfand, mit der Ausdruckskraft der geraden Linie überhaupt gerechnet hat, mag noch der Umstand beweisen, daß der Kopf der Hauptfigur von einer Vertikale der Hintergrundsarchitektur getroffen wird, und zwar nur dieser Kopf allein. Es ist ein den Künstlern stets geläufig gewesenes Mittel der Betonung, eine Figur herauszuheben, indem sie sie vor eine Ecke setzen, da diese, infolge der verschiedenen in ihr zusammenstoßenden Richtungen, den Blick stärker anzieht, als eine ungebrochene Fläche.

[2] Die Malerin Helena, die Tochter eines Timon aus Alexandria, von der ein Gemälde mit der Darstellung der Schlacht bei Issos von Vespasian im Tempel der Pax aufgehängt wurde, wird nur einmal erwähnt, eben von Ptolomaeus Chenous, der diese Geschichte erzählt. Die Quelle ist aber sehr verdächtig, vergleiche hierzu die Anmerkung A. v. Gutschmids auf S. 211 seiner Uebersetzung der Geschichte Egyptens von Sharpe. Revidiert und berichtigt von A. v. Gutschmid. I, 2. Ausgabe, Leipzig 1862: «Der Grammatiker Ptolomaeus, welcher dies angibt, ist nach den Untersuchungen Herchers ein Betrüger der schlimmsten Art. Das Gemälde mag in Rom wirklich existiert haben; das ζήτημα, wer der Urheber sei, beantwortet der immer bereite Grammatiker mit der überraschenden λύσις, daß eine martialische Dame aus Egypten es gemalt habe, die er nicht nur zu einer Zeitgenossin, sondern wahrscheinlich auch zu einer Augenzeugin der Alexanderschlacht machte.»

Eindruck des Horizontalschubes der Lanze Alexanders. Seine Figur ist der Angelpunkt der ganzen Komposition; an dieser Stelle war die Kraft des Bildes gedacht. Es ist aber nicht zu leugnen, daß die Horizontale vorn, trotz der sollizitierenden Schräge darüber etwas Lahmes hat. Die Kraft kommt nicht heraus. Dies liegt aber an dem ruinierten Zustand des Bildes, ein großer Teil der linken Seite ist ja zerstört. Man kann aber noch erkennen, daß dicht bei der Figur Alexanders eine Lanze fast vertikal aufragte, und wenn man sich vergegenwärtigt, daß so bei Alexander eine stoßende Horizontale und eine ragende Vertikale zusammentrafen, dann kommt Leben in die Szene, dann hat man durch den Gegensatz eine Verstärkung der in der Stoßlanze wirkenden Funktion. — Auf der rechten Bildseite fliehen die Perser, sie haben die Lanzen geschultert, und die parallelen Diagonalen geben den Eindruck einer strammen, geordneten Bewegung. Diese Diagonalen werden aber überschnitten von drei entgegengesetzt gerichteten Linien, und dies Kreuzen ist vor dem hellen Himmel sehr auffällig. Hier kommt, worauf allein Julius Lange aufmerksam macht,[1] aus der Tiefe eine andre Bewegung in das Bild, hier ist eine Raumanregung gegeben, die helfenden Perser kommen aus einer anderen Richtung. Hier ist ein kompositionelles Motiv vereinigt mit einem inhaltlichen, die Blickleitung in die Tiefe innerhalb der im übrigen reliefmäßig gehaltenen Komposition führt auf ein gegenständliches Gleichgewicht — der Kraft Alexanders wird doch noch ein Widerstand, ein Gegengewicht entgegengesetzt.

In diesem Gemälde der Alexanderschlacht sind die Lanzen und Stangen erstens blickführend verwendet, zweitens betonend, sie sind drittens verwendet im Sinn der Gleichgewichte in der Fläche und endlich viertens zur Illusion des Tiefenraumes. Ein solcher Reichtum der Verwendung dieses Hilfsmittels findet sich in der christlichen Kunst erst wieder auf den Höhepunkten der Entwicklung.

Giotto, der am Eingang der Renaissance steht und, was die Größe des Stils anbetrifft, zugleich einer ihrer Hochmeister ist, hat diese Größe gerade wegen der Klarheit und Eindring-

---

[1] J. Lange, Die menschliche Gestalt in der Geschichte der Kunst (Nachlaß), S. 91.

lichkeit seiner Kompositionen. Eine Geste, ein Blick seiner wenigen Figuren genügt manchmal, um alles auszudrücken. Seine Kunst ist fast ausschließlich auf den Menschen gerichtet; was er sagen will, sagt er fast ohne andre Hilfsmittel. Aber in einer dramatisch hoch erregten Szene, die auch eine verhältnismäßig große Anzahl von Menschen vorführt, hat er die Hilfe der Liniensprache nicht verschmäht, in der Darstellung des Judaskusses, in der Arenakapelle in Padua.[1] Christus und Judas bilden das Zentrum der Komposition, um sie herum drängen die Jünger und die Knechte. Die Gruppe ist überragt von einer Menge von Lanzen und Stangen, die in symmetrischer Weise angeordnet sind: Das Zentrum des Bildes ist als Punkt der Ausstrahlung für die ragenden Linien genommen, von der Stelle, wo Christus und Judas sich vereinigen, gehen Linien nach allen Richtungen; sie wiederholen gleichsam den Vorgang, und durch ihre Blickführung weisen sie unmittelbar auf die Hauptgruppe hin. Sie begleiten die Bewegung, denn das Zurückweichen der Knechte rechts drückt sich hier in den Lanzen des Hintergrundes aus, sie neigen sich nach rückwärts. — Die Komposition hat, so groß und einfach sie gedacht ist, doch etwas Befangenes. Man weiß zwar, was gesagt werden soll, auf den ersten Blick, aber es ist nicht ganz frei gesagt. Giotto will die Funktion seiner Lanzen im Sinne seiner menschlichen Kunst deutlich machen, ihm genügt ein einfaches Aufragen der Linien nicht, er will zeigen, woher diese Lanzen kommen, und deshalb gibt er einige Hände an, von denen die Stangen umklammert werden. Aber damit ist wenig geholfen, man weiß nicht, wem diese Hände gehören, und wo man sie sieht, vermißt man wieder den ganzen menschlichen Organismus, dem sie dienen, und hat einen unbefriedigten, etwas quälenden Eindruck. Dieser Mangel in der Verwendung des Motivs ist vollkommen erst bei den Meistern der italienischen Renaissance gehoben.

Das Motiv des Ausstrahlens der Linien von der Hauptgruppe her ist eine Erfindung Giottos. Seine nächsten Nachfolger und Zeitgenossen haben es hin uud wieder übernommen, z. B. ein in der Art des Pietro Lorenzetti malender Sienese in einem

---

[1] S. Abbildung I.

Judaskuß der Göttinger Gemäldesammlung;[1] aber es wird bald vergessen und taucht erst wieder bei den Meistern des Barock im Norden auf.

Das ganze 14. Jahrhundert wußte der großen Kunst Giottos wenig hinzuzufügen, und seine Größe hat es nicht weitergeführt. Einen großen Schritt vorwärts in der Entwicklung der italienischen Kunst brachte erst der Beginn des 15. Jahrhunderts. Masaccio hatte in der Malerei ganz neue Wege gewiesen, vor allem in der Gestaltung des Bildraumes. Er war damit seiner Zeit weit vorausgegangen, und seine Zeitgenossen hatten Mühe, mit ihm Schritt zu halten und ihm zu folgen. Was er instinktiv und sicher hingestellt hatte, mußten sie sich theoretisch aneignen und beweisen. Es kommt ein wissenschaftlicher, experimentierender Zug in die Malerei, und die Kunst der Zeichnung weist viel Mathematisches auf. In den Raumkonstruktionen merkt man das perspektivische Gerüst oft allzusehr, und die Blickführung der Linien wird aufdringlich. Das Abendmahl des Andrea Castagno[2] läßt zu deutlich das Bestreben merken, mit Linien Raum zu suggerieren; schon allein die Tatsache, daß die Szene in einem Hause vor sich geht, das man in seiner ganzen Größe sieht, dem aber die Vorderwand fehlt — ein Motiv, das immer und immer wieder geübt wird, — wird hier dem Beschauer zu früh bewußt, weil die Rolle, die den geometrischen Linien zugeteilt ist, zu sehr betont wird. — Lanzen und Stangen haben bei den großen Künstlern in der ersten Hälfte des Jahrhunderts wenig Bedeutung; die Kompositionsinteressen drehen sich mehr um den landschaftlichen und baulichen Raum, und von diesen Gesichtspunkten aus werden die Massen gegliedert, wie bei Masaccio so auch bei Donatello. Wo aber einmal ein Künstler, der seine Seele halb der Geometrie verschrieben hat wie Paolo Uccello, sich dieses Hilfsmittels bedient, wird er zu systematisch. Sein Bild in Turin, das eine Schlacht vor den Toren Roms darstellt, ist nur im Groben gegliedert. Die beiden Heerhaufen rücken in der Mitte des Bildes gegeneinander an, sie sind in Dreieckgestalt aneinander gefügt. Die Fahnen auf

---

[1] s. Nr. 204 des Prov. Führers durch die Gemäldesammlung der Universität Göttingen. 1905.
[2] Florenz S. Apollonia.

jeder Seite geben die Blickführung, man kann an ihren beiden Außenseiten entlang Linien konstruieren, die das Mitteldreieck des Bildes begrenzen. Dies Dreieck hebt sich aber zu scharf aus dem Bilde heraus, man hat wohl die Klarheit und sieht sofort, daß dies hier die Hauptsache ist, aber die übrigen Teile des Bildes haben damit keinen Zusammenhang mehr, das Mitteldreieck ist von den Seiten durch scharfe, unüberbrückte Lücken getrennt, nirgends ist eine asymmetrische Verschiebung angebracht, die das allzu Ueberlegte, auf dem Papier Entstandene, verschleiert hätte. In diesem Bilde herrscht die «sklavische Symmetrie», von der Köstlin redet,[1] die «vollkommen allein herrschende Symmetrie», von der er sagt, sie sei unerträglich.

Unter den Künstlern der Frührenaissance, die dem großen Stil am nächsten gekommen sind, ragt neben Giotto, Masaccio, Donatello, Quercia vor allem Andrea Mantegna hervor. Er hat der Gesetzmäßigkeit der Bilderscheinung tief nachgespürt, und in der Gestaltung des menschlichen Körpers sowohl wie in der Sichtbarmachung des Raumes hat er nahezu Vollendetes geleistet. Er ist ein Meister der Komposition und, gemessen an seinen Florentiner Zeitgenossen, ist er bemerkenswert durch die eindringliche und schlagende Klarheit der Gruppierung und Zusammenfügung. Die Hilfsmittel der Komposition, die Sprache der geraden Linien, nutzt er in weitgehendster Weise aus, und von dem großen Material an Antiken, Trophäen und Waffen der Alten, das ihm in seltener Vollkommenheit vertraut ist, macht er oft Gebrauch zu Zwecken der kompositionellen Klarheit. Als er für das Schloß der Gonzaga in Mantua den Triumphzug des Cäsar zu malen hatte,[2] und sich vor die Aufgabe stellte, eine große festliche Menge von Menschen und Tieren und Kostbarkeiten in reliefmäßiger Anordnung vor den Augen des Beschauers vorbei ziehen zu lassen, mußte er zwei Klippen vermeiden — die der Eintönigkeit, der ewigen Wiederholung, und die des allzu großen Wirrwars. Die beste Möglichkeit, dies zu tun, war eine Verschiedenheit des Tempos innerhalb des Zuges selbst, wie sie Phidias in dem Cellafries des Parthenon an-

---

[1] Aesthetik, S. 129.
[2] Jetzt Hamptoncourt. s. Abbildung II.

gewandt hatte, in jenem berühmten Wechsel von Lento und Allegro der Reitergeschwader. Aber bei der Darstellung auf der Fläche war die Gefahr, unklar zu werden, doch größer als beim Relief und seinen greifbar verschiedenen Raumschichten. Hier bediente sich Andrea Mantegna des Hilfsmittels, das ihm die gegebenen Waffen, die Lanzen und Stangen und Fahnen und Trompeten, boten, um durch die Richtung der Linien die Verschiedenheit der Bewegung, das freie Schreiten, das Stocken und dichte Gedränge des Zuges besonders anschaulich zu machen und so die Massen zu gliedern.

An der Spitze des Zuges lauter genaue Diagonalen, (die Neigung beträgt etwa 45 Grad), diese Linien helfen mit, das ungehinderte, kräftig gemessene Schreiten der Leute auszudrücken. Dann, bei dem Wagen mit den erbeuteten Götterbildern, sind die aufragenden Linien dichter zusammengefügt und steiler, hier findet eine Unordnung statt, hervorgerufen durch den schwerbeladenen Wagen und die Pferde, ein Stocken, das sich dann auf die Menschen überträgt. Die Bewegung lockert sich dann wieder, der Zug wird freier (zugleich gewinnt man auch einen weiteren Blick in die Landschaft), und die starken Schrägen der Trompeten verraten den wieder schnelleren Tritt und das erhöhte Tempo. Jetzt kommen die Elefanten, schwerwandelnde Massen, nicht gewohnt sich im Zuge zu bewegen und deshalb willkürlich im Tempo; sie verursachen wieder eine Störung, in ihrer Nähe drängen sich die Marschierenden — das wird über ihren Köpfen wieder angezeigt durch die Menge von vertikalen Linien. Das Tempo bleibt nun so bis zum Schluß des Zuges, bis zum Triumphwagen, auf dem Cäsar thront. (Daß die Komposition mit diesem Wagen ursprünglich nicht geschlossen werden sollte, ist für unsre Frage kaum von Belang.) Dicht vor diesem Wagen macht sich eine Aenderung in der Direktion der Linien bemerkbar. Während bisher fast nur Vertikalen herrschten, tritt jetzt allmählich eine Neigung der Lanzen und Stangen ein, aber nicht nach vorwärts, wie vorher im Zug, sondern nach rückwärts. Dies sind vorbereitende Motive, diese Linien künden mit ihrem konträren Verlauf eine Hauptfigur an. Erst ist es ein Fahnentuch, das nur im allgemeinen eine Richtungsänderung angibt und noch keinen deutlichen Fingerzeig; dann wird diese

Bewegung aufgenommen und verstärkt durch die ebenso geneigte Stange, an der sich oben das Schild mit der Inschrift «Veni vidi vici» befindet. Durch diese Parallelen ist der Hinweis auf die Figur des sitzenden Cäsar gegeben, denn diese beiden Schrägen, die so herausfallen aus der übrigen Richtung, sind ihrerseits nun wieder parallel der Körperhaltung des Cäsar, der Linie seines Rumpfes und der Unterschenkel. Dadurch ist die Hauptfigur diskret betont und herausgehoben, das Auge, das durch die Blickführung der Fahne und Stange an die neue Richtung gewöhnt wurde, ist auf die Erscheinung Cäsars vorbereitet.

Dies Motiv der Betonung der Hauptfigur durch parallele Schrägen hat Mantegna auch sonst verwandt, in dem Fresko der Verurteilung des Jakobus in der Eremitani-Kapelle in Padua, wo die Stange, die den Jakobus betont, noch zweimal wiederholt ist. [1]

Die Klarheit der Gliederung und die Uebersichtlichkeit der Komposition sind Dinge, in denen die italienische Kunst des 15. Jahrhunderts der deutschen überlegen ist. Die deutschen Meister des 15. Jahrhunderts haben erst später die Bedingungen bildmäßigen Gestaltens untersucht, und vor allem bleibt ihnen die Beherrschung des Räumlichen lange ein Geheimnis. Wo räumliche Unklarheit herrscht, ist die Schwierigkeit des Komponierens größer, denn Landschaft und Architektur bieten dann keine Erleichterung und keine Hilfsmittel an. Einen Künstler wie Masaccio, der fast ohne alle Hilfsmittel eine Gruppe von 17 Menschen in seinem Fischwunder Petri [2] klar zusammenfügte und rhythmisch gliederte, hat die deutsche Kunst des 15. Jahrhunderts nicht; aber auch die Probleme, die sich seine kleineren italienischen Nachfolger stellten, blieben den Deutschen sehr lange fremd. Ihre Probleme lagen auf anderen Gebieten, vor allem auf dem Gebiet der Ausbildung der Farbensprache. Als dann in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts auch bei ihnen sich

---

[1] Es darf hier vielleicht auch auf die Aehnlichkeit der Figur des Richters auf diesem Fresko mit der Cäsars im Triumphzug aufmerksam gemacht werden — Mantegna hat im Triumphzug frühere Entdeckungen benutzt.

[2] Brancacci-Kapelle. S. Carmine Florenz.

das Streben nach Klarheit und Einheit der Erscheinung geltend macht, sind sie vorerst auf mehr äußerliche Mittel angewiesen, auf Fingerzeige, die hindeuten und betonen und Orientierung schaffen. Die deutschen Meister haben sich in ausgiebiger Weise der Sprache der Linien bedient, sie haben Lanzen und Stangen in reicherem Maße verwendet, als die Kunst des italienischen Quattrocento, die trotz aller Freude am reichen Detail, doch immer ihre Hauptaufmerksamkeit auf den menschlichen Körper gespannt hielt. Außerdem liegt der Schwerpunkt der deutschen Malerei in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts nicht so sehr auf dem Gebiet des Fresko und des großen Tafelbildes, als auf dem Gebiet der graphischen Künste, die an sich der ursprünglichen reinen Zeichnung näherstehen und der Wirksamkeit und Bedeutung der gezeichneten Linie einen besseren Boden bieten.

Martin Schongauer, der Hauptmeister der spätgotischen Zeichenkunst, hat sich des Hilfsmittels der Lanzen und Stangen oft bedient, besonders da, wo es sich um ein Betonen, ein Verstärken durch Wiederholen handelt. Auch hat er manchmal seine Lanzen und Stangen so gewählt, daß sie durch ihre Form die ihnen zugedachte Wirkung erhöhen, so daß eine Einigung von innerer und äußerer Charakteristik erreicht ist.

Auf dem Kupferstich der Gefangennahme Christi (B. 10) wird die Neigung des Christushauptes durch einen einfachen Spieß betont, der in derselben Richtung geführt ist wie dieses Haupt; er ragt nur einfach auf, die zugehörige Hand sieht man nicht, und er geht gerade bis zum oberen Rande des Bildes. Schongauer hat der schlichten Erscheinung Christi ein starkes Widerspiel entgegengesetzt in der Knechtsfigur, die ihn schleift. Es ist ein Kerl von wildphantastischem Aussehen und harten, wie zerbrochenen, Formen. Sein heftiges Ausschreiten wird durch die seinem Körper parallel gesetzte Hellebarde betont, die nun gerade vor Christus steht. Es ist kein einfacher Spieß, wie die zu Christus gehörigen, sondern eine sogenannte «Sempacher Hellebarde», mit einem breiten Eisen von wilden und zackigen Formen, die gut zu dem Charakter der harten, grausamen Knechtsfigur passen. — Hier hat Schongauer zwei Hauptfiguren durch die Zutat von Waffen betont, und zugleich ihre Gegen-

sätzlichkeit noch durch die Wahl dieser Waffen verstärkt. — Für die Betonung der Hauptfigur durch eine Stange oder Lanze bietet das Kupferstichwerk Schongauers viele Beispiele, so das «Schweißtuch der Veronika» (B. 16), und die «Handwaschung des Pilatus» (B. 14). Wo es sich dagegen um die Herstellung des Gleichgewichtes im Bilde handelt, ist sein Können und seine Ueberlegung nicht immer zuverlässig. Manchmal gelingt ihm auch dies, so in der Szene, wo Christus vor dem Hohenpriester steht (B. 17). Dieser hält, rechtssitzend, ein Zepter in diagonaler Richtung nach links hin, und die nach rechts geneigte Schräge des Christuskörpers bildet mit dieser Linie ein gleichschenkliges Dreieck, wodurch das Gleichgewicht im Bilde gehalten wird. Schongauer hat in diesem Blatte auch sonst stark mit Linienwirkung gearbeitet, Christi Haupt wird dadurch sehr herausgehoben, daß es sich genau vor dem Ausgangspunkt zweier Gewölberippen befindet, die durch ihre schräge Richtung bei geschwungenem Verlauf das Auge stark und leicht anziehen. Aehnlich wie hier ist das Gleichgewicht hergestellt auf dem «Ecce homo» (B. 15). Pilatus hält hier das Zepter schräg, das entsprechende Gegengewicht auf der rechten Seite des Blattes ist eine in entgegengesetzter Richtung schräg laufende Lanze, deren oberer Teil sich scharf von dem hellen Himmel abhebt. — Aber nicht immer ist Schongauer so glücklich, manche seiner Schöpfungen haben in ihrem Aufbau etwas Schiefes, Fallendes, so z. B. die Dornenkrönung (B. 13). Ueber Christi Haupt ragt ein Knüppel empor, der etwas nach links geneigt ist; eine viel stärkere Neigung nach links gibt dann das Zepter in Christi Hand. Die starke Wirkung der Diagonalen ist aber nicht ausgeglichen, es fehlt auf der rechten Seite ein genügendes Gegengewicht, um das Ziehende dieser Linien abzuschwächen. Die Keule rechts vorn ist zu klein dazu, und der Spieß links, der nach der Gegenseite weist, ist zu sehr im Hintergrund und zu sehr ohne Zusammenhang mit der Hauptgruppe, als daß er wirken könnte. Derselbe Mangel, der hier zutage tritt, der Mangel eines ausreichenden Gegengewichtes gegen eine vorhandene starke Diagonalwirkung, wird noch empfindlicher fühlbar in der Darstellung Christi in der Vorhölle (B. 19). Christus kommt von links, und sein Kommen wird betont durch die

schräg gehaltene Siegesfahne, durch die Linien des klaffenden Höllentors, das der Teufel umklammert, ferner durch den Rand der untersten Torstufe; alle diese Linien laufen in derselben diagonalen Richtung, und dadurch wird die Siegesfahne Christi in ihrer Wirkung beeinträchtigt. Zwar wird Christi Figur in ihrer ausgebogenen Haltung durch die Schwingung des Fahnentuches so wiederholt und betont, daß sie als Hauptfigur doch noch kenntlich bleibt; aber die vielen Diagonalen verlangen ein Gegengewicht, das etwa durch eine Ueberschneidung in entgegengesetzter Richtung zu erreichen wäre.

In seiner großen Kreuztragung (B. 21) hatte sich Schongauer das Problem gestellt, einen Zug von Menschen vorzuführen, der anfangs reliefmäßig gesehen sein sollte, sich dann aber in die Tiefe hinein wenden sollte. Dies war für seine Zeit, auch wenn man von der Schwierigkeit des Beherrschens einer so figurenreichen Szene absieht, ein sehr anspruchsvolles Problem, weil ihr die genaue Kenntnis des Raumes fehlte, und darum die Klarheit in der Behandlung der Raumschichten von vornherein scheitern mußte. Schongauer sucht die Bewegung des Zuges klar zu machen durch eine Anzahl von Lanzen, die die Menschen tragen und an denen der Blick sich über das räumliche Verhalten der Figuren Rechenschaft geben soll. Dies ist ihm aber infolge zu großer Mannigfaltigkeit nicht gelungen, es herrscht zu wenig Einheit in der Richtung dieser blickführenden Linien. Es ist zu viel Hin und Her, das Auge empfängt keine bestimmten Hinweise, an denen der Zug vorwärts geht und gegen die etwaige kleine Abweichungen nur leises Unterbrechen, aber kein Hemmen und Abziehen zu bedeuten hätten. Vor allen Dingen wird so das Umbiegen des Zuges in die Tiefe nicht klar, hier fehlt es an einem Geländer für das Auge; zwei im Winkel aneinander stoßende und eine Ecke bildende gerade Linien, von denen die Bewegungsänderung des Zuges begleitet würde, wären hier zur Klarheit nötig.

Trotz dieser Mängel, die Schongauers Kunst hier in manchem aufweist, ist er seinen Zeitgenossen dennoch weit überlegen. Die vollkommene Einheit des Bildes ist von der Kunst stets nur in ihren Blütezeiten erreicht worden. Innerhalb der ihm durch seine Zeit gesetzten Grenzen aber hat er viel Neues

geschaffen. Er hat mit den Hilfsmitteln der Komposition Klarheit im einzelnen erreicht: wenn er mit einer Linie zu betonen wünschte, dann hat er diese Betonung in den allermeisten Fällen auch erreicht, und die Funktion der Linien, die Lanzen und Stangen bieten, hat er verstanden. Man kann dies von seinen Zeitgenossen und Nachfolgern nicht durchweg sagen. Die Schöpfungen des Hausbuchmeisters, so fein und bedeutend sie sind, wirken in diesem Motiv gegen Schongauer fast kindlich. Mit Diagonalwirkungen rechnet er nicht, die einzige Verwendung der Lanzen und Stangen ist die Betonung einer Figur durch Linien, die über ihr aufragen. So ist auf dem Blatt der Anbetung der Könige [1] der Mohr, der mit der übrigen Gruppe zu lose zusammenhängt, durch zwei parallele fast senkrechte Stangen herausgehoben, die sich etwas in der Haltung des Mohrenkörpers neigen. Aber sie erreichen ihre Wirkung nicht, sie sind zu sehr im Hintergrund des Bildes, als daß ihre Beziehung zu der im Mittelgrund befindlichen Figur auf den ersten Blick klar wäre. Auf der Kreuztragung Christi [2] ist diese Betonung der Hauptfigur, die vertikale Stange, mit der Christus in den Nacken gestoßen wird, richtig herausgekommen. Aber der Künstler will nun zeigen, daß hinter dem Hügel auch noch Bewaffnete sind, deshalb bringt er über dem Hügelrand einige Lanzenspitzen an; diese wirken aber nicht, es sind nur Spitzen, keine Stangen, und den Zusammenhang mit irgendwelchen Körpern kann man nicht einmal erraten.

Von einer noch empfindlicheren Unbeholfenheit ist der Zeichner, der die Illustrationen zu Kobergers Bibel (1483) entworfen hat. Was er mit den Linien der Lanzen gibt, sind nur Andeutungen von Tatsachen. Zu Kap. XIV des 1. Buches Moses ist der Durchzug Pharaos durch das rote Meer illustriert. Links im Wasser befindet sich ein Heerhaufen von Aegyptern, die Lanzen tragen. Aber um jedem der Soldaten eine Lanze in die Hand zu geben, dazu reicht die Kunst des Zeichners nicht aus, nur am hinteren Rande des Soldatenhaufens ragen Linien auf, die Lanzen bedeuten, nicht innerhalb desselben; dort be-

---

[1] Chalkographische Gesellschaft Nr. 10.
[2] Chalkogr. Ges. 13.

findet sich nur eine Fahne, von der man nicht sieht, wer sie trägt. — Ein anderes illustriertes Werk, das gleichfalls zu Dürers Jugendzeit in Nürnberg erschien, der «Schatzbehalter», der im Jahre 1491 herausgegeben wurde, steht in seinen Illustrationen auf einer höheren Stufe, als die Kobergersche Bibel; die einzelen Szenen sind doch wenigstens mit Ueberlegung, wenn auch noch schüchtern behandelt. Bei der 51. Figur, welche den Kampf Josuas vorstellt, merkt man ein Verlangen nach Gleichgewicht im Bilde. Dem am linken Rande aufgepflanzten Banner entsprechen drei kleinere Fahnen rechts, und die beiden Schlachthaufen sind durch zwei Horizontalen, lange Turnierlanzen, verbunden, außerdem durch eine schräg gehaltene Fahne, an deren Tuch ein Krieger zieht und reißt. Das sind wohl grobe und allzu deutliche Verbindungsmotive, aber es ist hier doch das Gefühl vorhanden, daß die Zusammenfügung der beiden Massen im Bilde herauszuarbeiten und zu betonen ist. Die Funktionen der Lanzen und Stangen im einzelnen sind dem Zeichner dieser Illustrationen nicht vertraut, z. B. in der 52. Figur, der Oelbergszene, hat er das Kommen von Kriegsknechten links mit Stangen betonen wollen, die Wirkung aber nicht erreicht, da der Beschauer über die natürliche Funktion dieser Stangen nicht aufgeklärt wird — das Auge verlangt hier zu sehen, daß diese Waffen wirklich gebraucht und mit Händen gehalten werden, sonst fühlt es die Aeußerlichkeit des Motives zu sehr. Aehnliche Unklarheit herrscht auf der Szene des Judaskusses (Fig. 57). Christus wird als Hauptfigur durch zwei Vertikalen betont, diese werden aber wieder durch gestikulierende Arme und Hände in ihrer Funktion gestört. Auf derselben Szene sieht man links eine vertikal aufsteigende Stange in der Hand eines Kriegsknechtes. Zur Betonung irgend einer Figur dient sie nicht, sie wirkt aber am meisten von allen geraden Linien, denn man sieht klar ihren Zusammenhang mit einem Menschen und sieht ihre Funktionsmöglichkeit. Hier ist also noch eine Schiefheit in der Architektonik des Blattes — die Hauptfunktionen sind verschleiert, während Nebensachen zu stark hervortreten; es ist noch ein bloßes Tasten.

Mit Ueberlegung hat auch der Zeichner, der an der Schedelschen Weltchronik von 1493 beteiligt war,

seine Kompositionen abgewogen. In der Darstellung des Durchzuges durch das rote Meer [1] hat er die Verbindung und das Gleichgewicht der Massen betont. Gegen die gleiche Szene der Kobergerschen Bibel hat er den Fortschritt gemacht, daß er die Lahmheit der dort nur am Rande des Schlachthaufens befindlichen Linien bemerkte und die Lanzen vielmehr aus der ganzen Masse der Aegypter aufsteigen ließ. Diese Lanzen sind schräg gehalten und alle parallel. Um einen Widerhalt gegen diese starke Schrägwirkung zu geben neigt er nun die vordere Fahne nach der andern Seite. Zugleich ist diese Linie ein Motiv der Verbindung mit der anderen Bildhälfte, was um so deutlicher herauskommt, als sie mit ihrer Neigung nun der Haltung der Juden rechts auf dem Lande korrespondiert. Die Verbindung ist zwar hart und unvermittelt, aber die Anfänge zu einem Streben nach Bildmäßigkeit sind doch vorhanden.

Diese Nürnberger der Zeit von 1480-1490 waren Handwerker. Von freier Kunst kann kaum bei ihnen die Rede sein. Die oberdeutschen und oberrheinischen Meister, Schongauer und der Hausbuchmeister (dessen Heimat wohl am Rhein zu suchen ist), hatten dagegen wirkliche Gestaltungskraft, und wenn auch manches bei ihnen unvollkommen und fehlerhaft ist, so haben sie dennoch das Streben nach einer festen Bildgestaltung besessen. Aber es waren zum Teil nur Anfänge, die Vollendung und wirkliche Beherrschung der zu Gebote stehenden Mittel findet sich erst bei Albrecht Dürer. In den Schöpfungen seiner ersten Jahrzehnte läßt sich ein immer steigendes und sich allmählich klärendes Verlangen nach Normalität der Bilderscheinung feststellen. Er wächst empor über das Niveau der spätgotischen Kunst und überflügelt bald den großen Meister Schongauer.

Denn in ihm vereinigt sich eine tiefe Hingabe an die Natur mit einem glühenden Verlangen nach einem immer Gültigen, einem Ideal. Was ihn vor seinen deutschen Zeitgenossen auszeichnet, ist einmal sein stärker entwickelter Raumsinn, der ihm gebot nach möglichster Raumwahrheit in seinen Kompositionen zu streben. Er ist der erste, der seinen Bildern wirklich überzeugende Raumtiefe gibt, und wenn er zu einer vollkommenen

---

[1] S. 30.

Beherrschung der Perspektive auch erst verhältnismäßig spät kommt,[1] — das Verlangen nach räumlicher Wahrheit beseelt ihn schon in seinen Frühwerken. — Dann aber zeichnet sich Dürers Kunst aus durch die plastische Wahrheit, die er seinen Figuren zu geben bemüht ist. Ihm genügen bald die Formen des menschlichen Körpers nicht mehr, die in der spätgotischen Kunst üblich waren; er braucht vollere, größere Formen; zugleich verlangt er nach stärkerer Beweglichkeit dieser Gestalten, er ist nicht zufrieden mit den eckigen Wendungen und dem aus dem Gelenk in die Seitenansicht gedrehten Motionen der spätgotischen Menschen. (s. Robert Vischer, Albrecht Dürer und die Grundlagen seiner Kunst, S. 165 ff.). Er will den ganzen Umkreis der möglichen Bewegungen durchmessen. Aber er bleibt nicht bei der Wahrheit des Einzelfalls stehen; ein vollkommen richtig abgezeichnetes Modell und die scharfe Erfassung der Gesten genügen ihm nicht, er will mehr, er will gattungsmäßige Wahrheit, er sucht nach einem immer Gültigen, vor allem nach einem Idelmaß seiner Gestalten. Und zusammen damit geht sein Verlangen nach allgemeiner Harmonie seiner Bilder, Raum, Figur, Bewegung, Aufbau, alles soll in einem einheitlichen Zusammenhang stehen. — Diese Eroberungen der sichtbaren Welt gehen nun aber langsam vor sich, und an eine zusammenfassende theoretische Mitteilung der von ihm gefundenen Dinge geht er erst im Jahre 1512, in dem er mehrere Vorreden zu seinen literarischen Werken verfaßte. Praktisch war er schon lange damit beschäftigt. Aus dem Jahre 1500 haben wir in Zeichnungen die ersten sicheren Beweise seiner Meßstudien. Sicher ist aber, daß damals das Streben nach Normalität nicht auf einmal über ihn kam, sondern schon lange in ihm arbeitete. Konstruierte Figuren anstatt vor der Natur aufgenommener kommen schon in der großen Passion vor (so z. B. der Christus an der Säule und der Christus der Beweinung), und wir dürfen glauben, daß die Klarheit und Einheitlichkeit des Bildes im ganzen ihn schon damals beschäftigten. Er hat sich damals schon um die Aeußerlichkeiten der Bilderscheinung gekümmert

---

[1] s. Perspektive und Architektur auf den Dürer'schen Handzeichnungen, Holzschnitten, Kupferstichen und Gemälden von Dr. Karl Rapke, Heitz, 1902.

und sie einheitlich gestaltet, z. B. hat er für seine Kompositionen das Größenverhältnis so geregelt, daß keine seiner Figuren länger ist als die halbe Bildhöhe. Bei allen wirklich in einem vorstellbaren Raum gedachten Szenen und Vorgängen ist dies nachzuweisen, nur repräsentative Darstellungen (Madonnen) und nicht wirklich auf der Erde gedachte Dinge (Apokalypse) machen hiervon eine Ausnahme, denn für sie verlangt unsre Vorstellung keine Raumrealität. [1] Ebenso steht z. B. bei bildmäßig geschlossenen und im Raum gedachten Szenen die Höhe der Horizontlinie fest; sie ist stets soweit hinabgerückt, daß über ihr sich immer mindestens ein Drittel der Bildhöhe befindet. — Dies Streben nach Einheit in äußerlichen Dingen beweist daß Dürer feste Masse in seinen Bildern wollte, daß er gewisse Größenverhältnisse zwischen dem Dargestellten und der Bildfläche vorwiegend verwendete, wohl weil er der Ansicht war, daß bei diesen Proportionen die Klarheit und Uebersichtlichkeit des Bildes am sichersten aufrecht erhalten werde.

Wenn wir sehen, wie Dürer auch bei den äußerlichen Dingen der Bildgestaltung feste Verhältnisse und gewisse Normen suchte, um der Klarheit der ganzen Bilderscheinung willen, so dürfen wir annehmen, daß er sich nicht weniger um die Klarheit der Komposition im einzelnen bemühte. Vergleicht man daraufhin einmal ein spätes und ein frühes Blatt der großen Passion, die etwa 12 Jahre auseinander liegen, [2] so fällt sofort auf, wie sehr sich die späte Komposition von der früheren durch ihre Einfachheit und Einheit unterscheidet. Es ist aber

---

[1] Vergl. hierzu die Stelle in Dürers Schrift von menschlicher Proportion, Buch III, am Ende des ästhetischen Exkurses. (S. 129 des Nachlasses.)

«Doch hüt' sich ein Jeglicher, daß er nichts Unmüglichs mach, das die Natur nit leiden künn. Es wäre dann Sach, daß einer Traumwerk wollt machen» . . . .

[2] Der von Rapke (l. c. S. 29 u. S. 42) vertretenen Ansicht, daß die mit der späteren Jahreszahl versehenen Kompositionen dieser Folgen trotz dieser Jahreszahl in frühe Zeit zu setzen seien, kann ich mich auch aus stilistischen Gründen nicht anschließen (Lichtführung, Figurentypus, einfache, großzügige Behandlung), ganz abgesehen davon, daß doch das für die Beurteilung und Datierung zunächst Gegebene die Jahreszahl ist, und daß dieses Moment durch die Tatsache gestützt wird, daß diese Blätter in der Reihe der Nachstiche Marc Antons fehlen. Diese Tatsache kann m. E. nicht mit einem einfachen «Allerdings», wie Rapke es tut, beseitigt werden.

kein prinzipieller Unterschied, man kann den Weg seines Aufsteigens feststellen und wird die einzelnen Stationen und Fortschritte bemerken. Dann wird man auch, rückwärtsblickend, die kleinen und kleinsten Anfänge finden, die man vielleicht zuerst übersah, man wird auf alle Hilfsmittel der Komposition achten, mit denen er seine Ziele erreichte.

Von Dürers Vorgängern, den deutschen und italienischen, war die Rede. Man weiß, daß er Schongauer sehr verehrte, daß er Anregungen vom Hausbuchmeister empfing; man weiß, wie viel Einsicht er Mantegna verdankt. Daß er von seiner unmittelbaren Nürnberger Umgebung wenig empfangen konnte, wurde bei der kurzen Betrachtung der großen Nürnberger Illustrationswerke klar, die während seiner Jugend erschienen.[1] Wir werden manchmal zu einem Vergleich mit Arbeiten dieser Art genötigt sein. Das Gegenständliche mancher Szenen, die in diesen Illustrationswerken dargestellt sind, hat er manchmal einfach übernommen, denn die Kompositionsschemata sehr vieler Darstellungen waren feststehend in der deutschen Kunst; man kann manches Motiv durch Jahrzehnte hindurch verfolgen und wird das Gegenständliche und seine allgemeine Zusammenfügung immer unverändert finden. Dies mußte bestehen bleiben bei volkstümlich gedachten Bildern der Passions- oder Legendenszenen, die vom einfachen Mann auf den ersten Blick verstanden werden sollten. So waren die Künstler gegenstänlich sehr gebunden, aber diese Bindung war für Dürer dennoch meist kein künstlerisches Hemmnis; vergleicht man eine Passionsszene aus Kobergers Bibel mit der gleichen in einer Dürerschen Folge, so wird man das, was vorhanden ist, im wesentlichen gleich finden, während die Art der Verwendung weit verschieden ist. An diesen Verschiedenheiten haben die Hilfsmittel der Komposition, die Linien der Stangen und Lanzen, keinen kleinen Anteil, und vielleicht geht auch aus der Veränderung in der Verwendung dieser Motive hervor, daß das, was dem Nichtkünstler zunächst zufällig scheinen mag, doch auf tieferen künstlerischen Bedingungen beruht.

Wir müssen unterscheiden zwischen solchen Arbeiten Dü-

[1] s. R. Vischer, Albrecht Dürer und die Grundlagen seiner Kunst.

rers, in denen die Verwendung der geometrischen Verdeutlichungsmotive zum Zweck der gegenständlichen Komposition wirksam ist, und zwischen solchen, in denen sie mehr formale Bildbedeutung hat.

Bei der gegenständlichen Komposition handelt es sich zunächst immer um ein Betonen einzelner Figuren, die irgendwie, meist als Hauptfigur, eine hervorragende Rolle im Zusammenhang des Ganzen spielen und einen geistigen Mittelpunkt bilden, und auf die der Blick des Betrachters zuerst gezogen werden soll. Dürer kennt hier nun zwei Wege, um die nötigen Richtungsakzente zu geben. Einmal die lineare Axenverlängerung der hervorzuhebenden Figur, dann die Betonung vermittelst einer kontrastierenden Linearform.

Das Einfachste wird immer die Betonung einer einzelnen Figur durch eine über ihr befindlichen Linie sein, die nach oben hin in der durch die Figurenaxe gegebenen Richtung aufragt, dadurch diese Figur erhöht und sie besonders auffällig macht. Das ist ein altes Motiv, und Dürer hat es immer benutzt. Eins der ersten Beispiele dafür ist das erste Blatt der Apokalypse, das Martyrium Johannis.[1] Das Blatt ist durch die Mauerbrüstung in eine obere und eine untere Hälfte geteilt. Die Trennung ist zu scharf, die gekrümmte Figur des leidenden Johannes tritt nicht auf den ersten Blick heraus, sie wird durch die starke Horizontale über ihr gedrückt. Nun hat Dürer aber wieder akzentuiert, indem er dicht über dem Kopf des Märtyrers eine Hellebarde aufsteigen läßt und mit ihrer leichten Neigung die Neigung des Johanneskopfes wiederholt, und so dessen Ausdruck verstärkt. Die Figur des Gemarterten ist die einzige im ganzen Bilde, die so betont wird.

Die Figur, welche die so verwendete Hellebarde in der Hand hält, ist dramatisch nicht in direkte Beziehung zur Hauptfigur gesetzt; es ist eine Nebenfigur, ein Statist. Das Motiv ist auf diese Weise noch ein wenig äußerlich verwendet. Feiner und reifer in der Benutzung seines Mittels zeigt sich Dürer in einer Szene der grünen Passion, die 1504 entstanden ist, in der Dornenkrönung.[2] Er benutzt wiederum die Stangen, um

---

[1] Bartsch, 61. (Holzschnitt). s. Abbildung III.
[2] Lippmann, 483. s. Abbildung IV.

die Hauptfigur des leidenden Christus hervorzuheben. Der kurze Stock, mit dem die Dornenkrone noch auf das Haupt gestoßen wird, nachdem sie durch die lange Querstange eingedrückt ist, setzt die Axe des Hauptes Christi fort und betont ihn dadurch, und die Haltung seines Oberarmes findet ihre Wiederholung in dem schrägen Zepter, das der gemeine knieende Knecht ihm höhnisch vorhält. — Es ist hierbei von großem Interesse, daß wir eine Vorstufe der Entstehung dieser Komposition kennen und daran feststellen können, mit wie großer Ueberlegung Dürer die Gruppe zusammengefügt und wie vorsichtig er die Richtungsakzente verteilt hat. Wir haben eine Vorzeichnung zu diesem Bilde, eine Studie in der Albertina.[1] In diesem Entwurf laufen der Stock und das Zepter einander genau parallel; das hat Dürer dann geändert und eine leichte Verschiedenheit der Richtung eintreten lassen, um die in diesem Falle eintönige Wiederholung zu vermeiden. Ferner ist in dem Arrangement des Stockes selber geändert. In der Vorzeichnung befindet sich links neben dem Stock ein Stück Unterarm des im Hintergrund stehenden Mannes, der ins Horn tutet. Dadurch kommen zwei verschiedene Funktionen räumlich dicht zusammen, die einander stören. Dürer hat nun in der Ausführung des Entwurfes den Stock soweit links gerückt, daß der besagte Arm nicht mehr hervorsteht. Und außerdem hat er die Hand, die den Stock zustößt, soweit verschoben, daß sie nun gerade von der Vertikalen des hinten sichtbaren Fensterpfeilers geschnitten wird, wodurch sie, da in dieser Vertikalen eine Bogenlinie mündet, für das Auge besonders betont wird. Es ist nichts Störendes mehr hinter dieser Hand, sie befindet sich nun vor einer neutralen Folie und wirkt hierdurch isolierter. So hat Dürer hier die Komposition, die er auch räumlich freier gemacht hat, in Hauptstellen geklärt und durch Aufhebung der genauen Parallelen in gewissen Wirkungen verfeinert. — Wie weit Dürer künstlerisch seine Vorgänger überragt, zeigt besonders klar ein Vergleich mit derselben Szene des Schatzbehalters von 1491. Dort ist die gegenständliche Zusammenfügung sehr ähnlich, auch das Stangen- und Linienwerk ist dort schon im Sachlichen

---

[1] Lippmann, 482. s. Abbildung V.

vorhanden. Aber es wirkt dort nicht, weil die Ueberlegung fehlt.

Klärung und Verstärkung hat Dürer in diesen Kompositionen durch Betonung der Hauptaxen erreicht, durch Einhalten der gleichen Richtung, dem eine Wiederholung zugrunde liegt. Dieselbe Wirkung kann aber auch durch Kontrastmotive erreicht werden. Zunächst einmal ganz einfach, indem auf die hervorzuhebende Figur eine Linie aus einer andern Richtung zuführt, ein Hindeuten und Hinzeigen. In diesem Sinne ist wieder auf dem ersten Blatt der Apokalypse [1] eine Stange verwendet. Denn die Figur des Märtyrers wird nicht nur durch die Axenverlängerung herausgehoben aus ihrer Umgebung, sondern der Betrachter empfängt auch einen Hinweis durch die lange Stange der Schöpfkelle, aus der ein Knecht das siedende Oel über den Heiligen gießt. An dieser Stange gleitet der Blick entlang und wird so auf das Haupt des Leidenden und in den Mittelpunkt der Szene geleitet.

Der Kontrast hat hier einfach vorbereitende Bedeutung. Die Dissonanz, die in dieser Schräge ausgesprochen ist, wird durch die Harmonie, durch die Dominante der Axenverlängerung gelöst und diese Harmonie ihrerseits verstärkt.

Ein weiteres Beispiel der durch kontrastierende Linienführung bewirkten Betonung ist die Kreuztragung der grünen Passion.[2] Die Hauptrichtung ist durch die Bewegung des Zuges von links nach rechts gegeben. Verdeutlichungen dieser Richtung sind einmal der lange Kreuzstamm, der schräg gehalten wird, ferner der rechte Arm der Veronika, sowie vor allem auch der ziehende Arm des Kriegsknechtes, der Christus an einem Strick vorwärts reißt. Einen Kontrast zu dieser Bewegung nach rechts bietet nun der gerade hinter dem Haupt Christi nach links schräg emporragende Querarm des Kreuzes, der mit der Körperaxe und der Kopfaxe Christi kontrastiert ist. Durch diesen Gegensatz zu der dominierenden Richtung wird der Blick besonders auf den zu Veronika gewendeten Kopf Christi gelenkt; ihn sieht man zuerst, und so wird man mitten in die Szene geführt.

---

[1] B. 61. Holzschnitt. s. Abbildung III.
[2] L. 485. s. Abbildung VI.

Der Kontrast «umgibt hier das harmonische Verhältnis spielend»,[1] er scheint von demselben abzulenken, und führt dennoch wieder zu ihm zurück.

Eine stärkere Betonung als dieser im wesentlichen auf Unterscheidung beruhende Kontrast bietet nun der schärfere Gegensatz. Wenn aus einer Anzahl von Linien, die schon unter sich in den Richtungen entgegengesetzt sind, z. B. gekreuzten Diagonalen, plötzlich eine einzige herausragt, die noch wieder eine starke und ungemilderte Abweichung gegen die dominierenden Richtungen bedeutet, so verstärkt sich durch diese Abweichung ihre Ausdruckskraft wie von selber. Wenn eine Dissonanz eintritt, die auf kein harmonisches Verhältnis vorbereitet und auch durch keine Harmonie gelöst wird, so wirkt diese Dissonanz auffallend, sie quält und beschäftigt die Sinne und zerrt gleichsam am Auge. Derartige Motive haben aber bei ihrer großen Ausdruckskraft auch eine sehr gefährliche Wirkung in sich. Sie können so stark sein, daß sie zwar ihren Einzelzweck erreichen, zugleich aber den Bildzusammenhang vollständig zerreißen. Die formale Schiefheit, die durch die ungelöste Dissonanz in das Bild gebracht wird, muß dann notwendigerweise durch den Gegenstand motiviert und gefordert werden. Die dramatische Spannung einer Szene an sich genügt hierzu noch nicht. Es muß auch gegenständlich etwas Unerwartetes eintreten, etwas Plötzliches, das den ganzen Hergang der Szene zerreißt und dessen man sich nicht versieht. Fehlt diese gegenständliche Motivierung, und ist die Dissonanz nur eben formal vorhanden, so kommt eine Bildharmonie nicht zustande.[2]

Dürer hat dieses Dissonanzmotiv schon früh verwendet, in der «Kreuztragung Christi»[3] der großen Passion. Die Richtungsdominanten dieser Komposition sind die gekreuzten Schrägen, die das Kreuz bildet, unter dem Christus zusammengestürzt ist. Ein Knecht stößt Christus von hinten her mit einem Reiterstreithammer in den Nacken, und der Schaft dieser Waffe bildet

---

[1] s. oben Seite 13.

[2] Vergl. Fr. Th. Vischer, Aesthetik, III, 1. S. 37: «Mit der Wirkung des Kontrastes kann ein greller Mißbrauch getrieben werden; eine überreife Kunst wird leicht in diesen Fehler verfallen.»

[3] B. 10. (Holzschnitt), s. Abbildung VII.

eine harte Abweichung innerhalb des übrigen Liniengefüges, was noch dadurch besonders fühlbar wird, daß die hier angeschlagene Richtung in diesem Bilde nicht wieder aufgenommen wird. Diese Linie hat in ihrer Dissonanz etwas Quälendes, sie fällt vor allen andren auf und lenkt dadurch den Blick gleich auf die Hauptfigur, und der Betrachter ist sofort durch die Aktion dieser anweisenden Linie in die Situation versetzt. Aber dennoch ist hier die Wirkung etwas stark, die Dissonanz nicht ausgeglichen. Man findet sich aus der Situation nicht wieder zurück in die Bildharmonie. Denn das hier vergegenwärtigte dramatische Geschehen ist nichts Unerwartetes, kein plötzliches Dreinfahren. Daß ein roher Kriegsknecht einem zum Richtplatz Geschleppten noch mit Stößen und Schlägen peinigt, damit der Niedergesunkene wieder aufstehe und weitergehe, das gehört zur Handlung und ist nichts Unvorhergesehenes. Es entlädt sich in dieser Handlung und in diesem Augenblick keine ungeahnte Hinterlist, und gerade daher, weil das alles so folgerichtig im Sinne der Handlung vor sich geht, wirkt hier das Abweichungsmotiv etwas äußerlich und unbegründet, der feindselige Kontrast findet keine Lösung.

Als Dürer später bei den Entwürfen zur grünen Passion daranging, dieselbe Szene im großen und ganzen noch einmal aufzubauen, mit demselben Menschenmaterial und demselben szenischen Apparat, in der Kreuztragung der grünen Passion, [1] hielt er an der Dominante der Kreuzschräge und im allgemeinen auch an der Gestaltung der Hauptfiguren fest. Jedoch das Motiv, daß Christus mit einer Waffe in den Rücken gestoßen wird, fehlt hier; die Betonung des Christuskopfes ist, wie wir sahen, durch den Querarm des Kreuzes erreicht. Dagegen enthält die grüne Passion diese Waffe mit ihrem Abstehen von der Hauptrichtung in einer andren Szene, im «Judaskuß». [2] In diesem Bilde sind nun eine Menge Schrägen vorhanden, sie sind aber alle nur wenig aus dem Lot geneigt und geben in ihrer Vielzahl die Hauptrichtungen an. Die einzige stark wirkende Schräge ist aber der Stiel eben jener Waffe, des Reiterstreithammers,

[1] L. 485. s. Abbildung VI.
[2] L. 477. s. Abbildung VIII.

der schon in der großen Passion vorkam. Er ist, wie auf dem Blatt der großen Passion,[1] von links oben her geführt, und durch seine abweichende Richtung herrscht er in dem Linienwerk des Bildes vor und lenkt den Blick sofort auf die Figur Christi. In dieser Szene paßt nun die bildliche Dissonanz zum Gegenstande. Hier ist eine höchste dramatische Spannung, und zwar nicht nur das einfache Gegenüberstehen feindlicher Mächte, sondern ein Verrat, und dieser Verrat ist auch noch durch die widernatürlichste Art und Weise gekennzeichnet. Der Verräter bedient sich des Kusses; wir sehen zwei Menschen sich mitten im Kampfgetümmel küssen, und die Seele hofft Frieden. Allein schon im selben Augenblicke wird der, der den Kuß empfängt, hinterrücks überfallen, Christus, der alles weiß, und dennoch sich wie ahnungslos hingibt. Das ist nicht eine logische Folge des Kampfes. Der Kuß gibt den Zwiespalt, es ist ein Ungeheures, die widersätzlichsten Dinge sind in eins zusammengeführt, Haß unter dem Zeichen der Liebe verborgen. Aus diesem Zwiespalt gibt es keine Lösung mehr, dies ist ein ewiger Riß, eine ewige Dissonanz. Deshalb ist hier, damit sich die Spannung entlädt, ein Aus-der-Richtung-Reißen ästhetisch am Platze.

Zum Judaskuß der grünen Passion haben wir wieder eine Vorzeichnung;[2] in ihr ist alles fast genau so, wie in der Bildgestaltung. Dürer hat der endgültigen Fassung nur mehr Freiheit und Weite gegeben, indem er die Szene mit dem Hintergrunde durch mehrere Lanzenlinien verband und dafür das Feuer der Fackel verkleinerte. Die Haltung der Waffe, die Christus betont, hat er auch geändert; er hat sie tiefer genommen, so daß sie mehr aus der Hauptrichtung herausfällt, und das Zusammenstoßen mit einer anderen Lanze in scharfem Winkel hat er nun vermieden; diese Waffe sollte ihm ganz ohne Zusammenhang wirken.

Daß Dürer diese Wirkung der abweichenden Direktion wirklich berechnet hat, mag dann noch eine flüchtige Skizze[3] für dieselbe Szene zeigen. Judas fehlt hier, aber die Haltung

---

[1] B. 10. (Holzschnitt). s. Abbildung VII.
[2] L. 409.
[3] L. 33.

Christi entspricht der Darstellung in der grünen Passion, ebenso sein leidender Ausdruck. Auch wird ihm hier wieder der Reiterstreithammer ganz ähnlich in den Rücken gerammt, und es ist wohl darauf zu achten, daß Dürer, trotz aller Kürze, mit der er diese Szene notiert hat, doch die Richtungsabweichung dieser blickführenden Linie angedeutet hat. Rechts gibt er zwei sich kreuzende, leicht gegeneinander geneigte Lanzen, die nur flüchtig hingezeichnet sind. Sie sollen wohl nur die Hauptrichtung angeben, gegen die die stark geneigte Schräge des Streithammers die hart und schneidend wirkende Antithese bedeuten soll. Gerade daraus, daß die beiden gekreuzten Hellebarden gar kein gegenständliches Interesse in dieser Zeichnung besitzen, sieht man, daß sie hier für Dürer reinen Linienwert und rein kompositionelle Bedeutung haben.

Bei der Verwendung der geometrischen Verdeutlichungsmotive kam es in den bisher betrachteten Kompositionen auf die Betonung und Heraushebung der Hauptfigur an. Der Blick sollte auf sie geführt werden, so daß man den gegenständlichen Mittelpunkt sofort auffaßte. Die hierzu benutzten geometrischen Linien waren in direkte Beziehung zur Hauptfigur gesetzt, meistens in feindseliger Bedeutung, wie der Stock auf der Dornenkrönung, die Schöpfkelle auf der Marter des Johannes, der Reiterstreithammer auf der Kreuztragung und auf der Gefangennahme Christi. Aber die Menschen, die diese Geräte und Waffen führten, standen nicht in direktem dramatischen Zusammenhang mit der Hauptfigur, es waren ausübende Knechte; über den inneren Zusammenhang wurde man nicht sogleich mit aufgeklärt, das Gegenspiel wurde man dadurch nicht gewahr. Aber auch hierfür hat Dürer die Richtmittel verwendet, und zwar auch schon in seinen ersten Arbeiten. Auf der «Marter des Johannes»,[1] ist der Widerpart des Heiligen der Kaiser Domitianus, der auf der linken Seite des Bildes unter einem Baldachin sitzt. Dürer macht mit den Mitteln seiner Richtungsakzente auf seine gegenständliche Bedeutung aufmerksam, indem er die Linie, die auf Johannes weist, die Stange der Schöpfkelle, bis dicht an das Zepter des Kaisers führt, mit dem sie

[1] B. 61, (Holzschnitt). s. Abbildung III.

im rechten Winkel zusammenstößt. Dieser Winkel ist etwas hart und die Bedeutung allzu fühlbar, aber es ist doch eine fortlaufende Verbindung der drei blickführenden Linien hergestellt, und die beiden bedeutendsten Personen der Szene sind in einem sichtbaren dramatischen und kausalen Konnex zusammengefügt.

Aehnliches findet man auf dem «Ecce homo»[1] der großen Passion. Christus ist als Hauptfigur sofort kenntlich, denn vor seiner Gestalt befindet sich eine große Leere, und außerdem wird der Blick durch die gegeneinander geneigten Kanten der Treppenstufen auf ihn gezogen. Ihm gegenüber, auf der andren Bildseite, das Volk, das ihn verklagt. Die feindliche Beziehung zwischen ihm und seinen Gegnern hat Dürer nun besonders betont, indem er die Figur Christi mit der des eifernden Juden durch eine Diagonale verband, der ursächliche Zusammenhang der feindlichen Mächte ist dadurch verdeutlicht. Die Art und Weise, in der dies geschieht, ist noch etwas unbeholfen und allzu deutlich; auch ist die Diagonale in ihrer räumlichen Bedeutung nicht ganz klar; sie scheint ein Treppengeländer zu sein, aber man sieht ihren baulichen Zusammenhang nicht; sie hat überwiegend formale Bedeutung.

Eine reifere Stufe in der Entwicklung dieses Motives bietet dann die grüne Passion, und zwar auch wieder dieselbe Szene, das «Ecce homo»-Bild.[2] Hier ist der Standort Christi erhöht, er und Pilatus stehen allein oben, unten dagegen die Menge des Volkes, die sein Gegner ist. Dabei findet sich wieder eine Verdeutlichung des kausalen Zusammenhanges; aber sie ist nicht so unmittelbar und deutlich wie auf dem Blatt der großen Passion. Sie verbindet nicht die Hauptfiguren direkt, sondern ihre Funktion ist abgelenkt und etwas beiseite geschoben. Der Fingerzeig, den Dürer hier gibt, ist die Hellebarde, die der rechts stehende Kriegsknecht hält. Sie zeigt nach oben, wo Christus steht, aber nicht direkt auf ihn, sondern auf die abwärts deutende Hand des Pilatus; und daß diese Linie nicht von einem der wirklich handelnd Beteiligten ausgeht, von

---

[1] B. 9, (Holzschnitt). s. Abbildung IX.
[2] L. 484.

einem aus der Gruppe der Juden und Pharisäer, sondern von einer untätigen Nebenfigur, die sich nur in der Nähe dieser Gruppe befindet, bedeutet ebenfalls eine Verfeinerung der Wirkung: Die Wirkung ist erreicht, aber die Absicht ist verschleiert; es scheint alles ganz selbstverständlich so, wie es ist. Einen wie großen Weg der kompositionellen Kunst Dürer hier schon zurückgelegt hat, lehrt ein Vergleich mit der «Marter des Johannes».[1] Die Lanze, die den Kopf des Gemarterten betont, wird dort ebenfalls von einem Statisten gehalten. Aber die Beziehung dieser Nebenfigur zum Gegner des Heiligen ist gar nicht angedeutet. Man denkt sich ja, daß es eine Wache ist, die das Volk zurückhält; aber sie ist in den Kausalrapport des Geschehens nicht sichtbar eingefügt. In der grünen Passion ist dies anders: die Funktion des Deutens liegt in der Hand einer Nebenfigur, weil die direkte Beziehung der Hauptfigur zu plump wirken kann. Doch diese Nebenfigur ist keine zufällige Person, sondern man sieht sofort ihren Zusammenhang und ihre Zugehörigkeit der Gegnerschaft Christi.

Auf diesen Darstellungen des «Ecce homo» wird Christus seinen wirklichen Feinden gegenübergestellt, den Pharisäern und dem von den Juden aufgewiegelten Volk. Pilatus spielt keine gegnerische Rolle, er steht bei Christus und scheint vermitteln zu wollen. In einer andren Darstellung der grünen Passion ist dagegen Christus dem Pilatus entgegengestellt, in der Szene, wo ihn die Juden zum ersten Male vor den Landpfleger bringen.[2] Wieder ist hier die kausale Beziehung zwischen den beiden Parteien durch eine Hellebarde betont. Ein Kriegsknecht neigt sie von Christus auf Pilatus zu; sie ist ganz vorn im Bild und noch besonders dadurch auffällig, daß auf ihr scharfe weiße Reflexe spielen. Auch hier ist die Absichtlichkeit dieser Linienführung leicht verdeckt, auch hier die Beziehung nicht zwischen den beiden Hauptfiguren direkt ausgesprochen. Daß aber wirklich künstlerische Absicht und Ueberlegung zugrunde liegt, beweist eine Vorzeichnung zu dieser Szene[3] in der Sammlung der Albertina. Hier hat Dürer die

[1] Holzschnitt, B. 61. s. Abbildung III.
[2] L. 480. s. Abbildung X.
[3] L. 479. s. Abbildung XI.

Akzente noch nicht ganz so fein verteilt, wie in der vollkommen ausgeführten Arbeit, sondern hier führt er die Hellebarde unmittelbar bis an die Hand des Pilatus heran. In der endgültigen Gestaltung der Komposition hat er das dann geändert, er läßt da einen Zwischenraum, so daß zwar die Verbindung der Figuren erhalten bleibt, jedoch ihre Zusammengehörigkeit nicht so merklich betont wird. —

Die blickführende Kraft der geometrischen Linien im Bilde erstreckt sich nun weiter auf die Beziehung der Figuren zum umgebenden Raum, die formalen Zwischenmotive können den dargestellten Szenen oft die räumliche Klarheit verleihen, durch die der Gegenstand an Bedeutung gewinnt. Diese Verwendung findet sich besonders deutlich in einer Jugendarbeit Dürers, in einem Kupferstich,[1] der sechs Landsknechte vorführt. Die Männer rechts, deren Gestalten sich von dem hellen Himmel abheben, erscheinen vor diesem einfachen Hintergrund in aller Klarheit, wobei noch die vertikal aufgerichteten Lanzen mitwirken, die sie betonen. Die Gruppe links hat dagegen als Folie einen bewachsenen Hügel hinter sich. Hier ist Dürer das Räumliche nicht gelungen, die Menschenkörper gehen nicht genügend von der Fläche los, das Auge hat Mühe, mit einem Blick das Vorhandene aufzufassen und zu sondern und dann wieder als Ganzes zusammenzufügen. Dürer hat nun eine starke Betonung gegeben und einen starken Akzent auf die zwei menschlichen Körper gelegt durch die lange Diagonale der Stange, die der martialisch dastehende Landsknecht links auf der Schulter trägt. Es ist ein langer Spieß, und die helle Stange in ihrer schrägen Richtung wirkt durch die mehrfachen Ueberschneidungen dunkler Fels- und Baumpartieen sehr auffällig. Ganz aber hat Dürer seinen Zweck, hiermit räumliche Klarheit zu schaffen und zu vereinigen, nicht erreicht. Er hat nur betont und aufmerksam gemacht und die Verwirrtheit ein wenig gemildert. Daß er hierzu die Diagonale nimmt, während er vor dem hellen Himmel die einfachere Vertikale benutzt, zeigt, daß er die Linienwerte kennt und abwägt; vor dem hellen Himmel war nur ein milder Akzent nötig.

---

[1] B. 88.

Glücklicher und freier ist Dürer in der Gestaltung der Komposition in dieser Beziehung gewesen, als er im Jahre 1503 die kleine säugende Maria zeichnete,[1] die auf einem Erdhügel vor einem Zaune sitzt. Die geometrischen Linien des Zaunwerks sprechen stark mit — die beiden Horizontalen betonen die Köpfe der beiden Menschen, und geben eine Beruhigung der etwas unruhigen, sich besonders in der Gewandbehandlung aussprechenden Formen; die Vertikale über dem Arme der Madonna führt den Blick in die Höhe, und die beiden parallelen Schrägen rechts suggerieren den Raum. Sie stoßen mit den Horizontalen in einem Winkel zusammen; dadurch wird der Blick hierher gelenkt, denn eine Ecke gibt eine Richtungsänderung an. Die beiden Schrägen sind nun vom rechten Bildrande überschnitten, man sieht ihr Ende nicht, und deshalb regen sie die Phantasie räumlich sehr an, das Auge, das an ihnen entlanggleitet, geht ungehindert im Raum her, und das Bild der Madonna, wird dadurch in die Tiefe geschoben. Denkt man sich einen Augenblick die schrägen Stangen rechts fort, so wirkt das Bild flach und zugleich eng.

Die gegenständliche Beziehung zwischen Gestalt und Raum hat Dürer durch lineare Richtmittel dann besonders deutlich hergestellt in einer Darstellung eines Pferdes, das in einem Torweg steht; es ist das sogenannte «kleine Pferd»,[2] ein Stich aus dem Jahre 1505. Hinter dem Pferdekörper hält ein Gepanzerter schräg eine Hellebarde, die sich über die ganze Breite des Bildes erstreckt. Diese Diagonale vermittelt den räumlichen Zusammenhang zwischen dem Pferde und der umgebenden Architektur. Von den Torwänden sieht man die linke näher als die rechte, der Standpunkt des Beschauers ist etwas links genommen. Das Pferd ist durchaus im Profil gesehen, es steht breit in der ersten Raumschicht, und dazu parallel, ebenfalls noch im ersten Plan, die Hellebarde dahinter. Diese Stange verbindet nun aber die linke vordere Ecke der Baulichkeit mit der hinten rechts, die Linie führt also auf diese Weise nach hinten durch die Räumlichkeit, in die Tiefe, trotzdem sie nicht verkürzt ist und

---

1 B. 34.
2 B. 96.

an sich nicht in die Raumtiefe weist. Wäre die Stange nicht vorhanden, so stünde das Pferd isolierter da, ohne Zusammenhang mit der Architektur und nur flach davor; nun aber ist die Verbindung mit dem Raume hergestellt, das untere Stück der Stange, das so hart neben dem Hals des Pferdes steht und eine Ecke überschneidet, zieht den Blick an und führt ihn weiter. —

So hat Dürer zum Zweck der gegenständlichen Komposition den formalen Apparat, die linearen Utensilien, zur Klarmachung und Verdeutlichung des Bildinhaltes verwendet, und zwar, wie wir sahen, auf verschiedene Weise. Er hat Hauptfiguren durch Wiederholung und Kontraste von Axen und Linien betont, er hat den kausalen Rapport der gegenständlich bedeutendsten Figuren untereinander geklärt, und er hat versucht, die Orientierung im Raume zu erleichtern. Auch dieses räumliche Motiv hat gegenständliche Bedeutung, insofern, als Räumlichkeit, ob nun Architektur oder Landschaft, imstande sein kann, zur Heraushebung und Unterstützung der Hauptsachen eines Bildes zu dienen.

Wenn wir uns nun im nächsten Kapitel der mehr formalen Seite der Komposition zuwenden, so muß im voraus bemerkt werden, daß diese Scheidung zwischen «Gegenstand» und «Form» auch für uns nur eine begriffliche ist, die sich auf das tatsächliche Verhalten des Künstlers nicht berufen kann. Ich habe geglaubt, diese begriffliche Trennung dennoch vornehmen zu dürfen, weil ich meinte, auf diese Weise der Eintönigkeit überhoben zu sein, die entstanden wäre, wenn bei der Betrachtung jedes Bildes, jedes lineare Kompositionsmotiv immer nach zwei Seiten hin untersucht und jedesmal auf die gegenseitige Durchdringung von Form und Inhalt hingewiesen worden wäre. Es sei nun aber an dieser Stelle noch einmal ausdrücklich betont, daß wir uns bei der Untersuchung immer darüber klar sein sollen, daß Form an sich, also abgesehen vom Inhalt, keineswegs bloß Form, sondern daß sie immer als Niederschlag verborgenen inneren Lebens aufzufassen ist.

Die formale Komposition (wenn wir nun so sagen dürfen) hat es nicht nur mit der Gesamthaltung eines Bildes zu tun, sondern sie erstreckt sich bis in die Einzelheiten, bis in die ein-

zelnen Formen hinein. Diese müssen sich der Gesamterscheinung unterordnen, und so kann man ebenso bei einer Einzelfigur im Rahmen des Ganzen von einer Bildwirkung reden, als bei einer ganzen Szene. Dürer hat die Erscheinungskraft einer Figur als solcher, als Formausdruck, im Sinne ihrer Bildwirkung vermittels der linearen Utensilien oft betont, und zwar auf zweierlei Weise, wie er das auch bei der oben besprochenen mehr gegenständlichen Betonung getan hatte. Einmal positiv, durch lineare Fortsetzung der Körperaxe; dann aber auch wieder negativ, indem er durch das Spiel linearen Kontrastes den Blick besonders an eine Figur fesselte.

Ein vollendetes Beispiel des Kompositionsmotivs der positiven, auf Axengleichheit und Axenverlängerung beruhenden Betonung ist eine Zeichnung, die etwa im Jahre 1502 entstand und als Vorlage für einen Flügel des Altarwerkes in St. Veit diente.[1] Sie stellt Christus mit der Siegesfahne in einem Walde dar. Das hoch rechteckige Format des Bildes war durch die Altarform gegeben. Die Betonung der Figur durch die Fahne geschieht hier nicht wegen etwaiger räumlicher Unklarheiten, sondern weil die große Landschaft sonst eine allzu starke Rolle spielen würde. Bei der Höhe der Landschaft mußte Christi Figur überhöht werden, und deshalb ist die Fahnenstange ganz streng vertikal aufgerichtet. Infolge dieser Schärfe kann sie mit der Vertikalen des hohen Baumes, der im übrigen das Bild beherrscht, konkurrieren; die geometrische Linie hebt die Figur immer noch genügend heraus und leitet zugleich in die Landschaft und auf die abermalige Ueberhöhung, den Baum, über. Die leichte Bewegung des Fahnentuches hat ebenso ihre Beziehung zur Figur, sie ist ein abklingendes Wiederholen der prächtigen Bewegung, in der Christi Mantel im Winde flattert. Auch durch diese horizontal geführte breite Bewegung bei den im übrigen schmalen Formen bekommt die menschliche Figur mehr Gewicht. Und noch ein andrer Grund dafür, daß hier die Figur dominiert, mag hinzukommen. Das sind die Maßverhältnisse in der Fläche. Bei Dürer ist, wie gesagt, gewöhnlich die halbe Höhe des Bildes das äußerste Maß für die Figurenlänge, natürlich nicht immer

---

[1] L. 189.

auf Millimeter genau, sondern nach gutem Augenmaß. Bei der durch das Format des Altarflügels gegebenen Aufgabe war hier die Gefahr nahe, daß die Figur zu klein erschiene. Hier spielt wieder die halbe Bildhöhe ihre Rolle. Die Figur selbst hat zwar nicht die halbe Bildhöhe, aber die Fahnenstange, die Christus hält und die zu ihm in so inniger Bildbeziehung steht, erreicht sie, die Maße sind genau 23 cm : 46 cm. So dient hier die gerade Linie auch rein durch ihr Maß zur Erreichung einer gewünschten und nötigen Betonung. —

Ein Beispiel für die negative Betonung der Erscheinungskraft einer Figur zur Bildwirkung bietet eine der aller frühesten Arbeiten Dürers, eine Zeichnung in Berlin vom Jahre 1489,[1] in der drei Landsknechte dargestellt sind. Es sind in diesem Blatte eine Menge Unvollkommenheiten vorhanden, abgesehen von allem Einzelnen haben diese drei Gestalten keine Ueberzeugungskraft im Bilde, sie sind dort wie zufällig. Dürer hat aber diesen Mangel empfunden, denn allen diesen hat er sehr lange Waffen in die Hand gegeben, die der Körperaxe der Figuren in ihrer Richtung entgegengesetzt sind. Am größten ist dieser Richtungskontrast bei dem Landsknecht links, der sich vornüber beugt und sich dabei auf die Stange seiner Hellebarde stützt. Seine Körperaxe wiederum ist verlängert durch die Scheide seines Schwertes; die Linien dieser Waffen laufen in Dreiecksgestalt aufeinander zu. Durch die konträre Linie der Hellebarde bekommt die Figur stärkere Bildbedeutung, das Auge gleitet an ihr zunächst von der Figur ab, wird aber dann wieder auf sie zurückgeführt, und der Kontrast findet seine Lösung in der andren Dreiecksseite, die so eng zu der Axe der Figur gehört und verbindende Wirkung hat.

Dies ist ein Versuch eines Anfängers, deutlich ausgesprochen, vielleicht zu deutlich. Dürer ist aber in reiferer Zeit wiederholt auf dieses Mittel zurückgekommen, besonders schön tritt uns seine in diesem Punkte gereifte Kunst in der grünen Passion entgegen, in der Szene, wo Christus am Kreuz hängt.[2] Die Gruppe rechts vom Kreuz wird bekrönt durch die Figur des römischen Hauptmanns, der sich von seinem Pferde etwas her-

---

[1] L. 1.

[2] L. 487.

unterbeugt. Die formale Bedeutung dieser Figur ist ein wenig verdeckt durch die landschaftliche Folie des Hintergrundes, die Linie der Berge nimmt den oberen Kontur dieser Figur fast vollständig in sich hinein; die kurze Linie oberhalb des Kopfes wirkt als Betonung nur schwach. Nun hat aber Dürer die Kraft dieser Gestalt wieder erhöht, indem er dem Hauptmann eine lange Stange in die Hand gab, die dieser, gemäß dem Motiv seiner körperlichen Bewegung, schräg hält. Die Erstreckung dieser Diagonale nimmt mehr als die ganze Bildhälfte ein, und da sie die einzige stark geneigte Linie ist, wirkt sie als Kontrast besonders eindringlich. Ihre dreinfahrende und schnelle Kraft hat Dürer dann wieder abgeschwächt, indem er ihr am rechten Bildrande einige sehr viel kleinere und weniger geneigte Schrägen gegenüberstellt, so daß die Diagonale nicht aus dem Bilde herausführt. Spielende Kontraste umgeben diese Gestalt, und dadurch gewinnt sie größere Bildbedeutung.

Indem Dürer hier die Erscheinungskraft einzelner Gestalten besonders betont, gibt er zugleich eine Verstärkung der Bildwirkung im allgemeinen. Wenn er z. B. auf der vorher betrachteten Vorlage zum Altarflügel für St. Veit die Christusfigur durch die Länge und die Richtung der Fahnenstange erhöht, so tut er das, wie wir sahen, um ihr mehr Kraft zu geben gegenüber der Landschaft, in der sie sich befindet; d. h., sie sollte im Zusammenhang des Bild g a n z e n mehr wirken. Dürer hat aber die linearen Richtmittel in seinen Kompositionen manchmal auch dazu verwendet, um den ästhetischen Eindruck einer einzelnen Gestalt zu heben, unbekümmert um ihre Stellung im ganzen Bildgefüge. Die scharfe Linie der geometrischen Gegenstände hat im Zusammenhang oder im Gegensatz zu den Formen organischer Gebilde die Kraft, den künstlerischen Eindruck dieses Organischen besonders zu steigern.[1]

Es ist in den Ateliers der Maler, in denen Akt studiert wird, sehr häufig Sitte, dem Aktmodell einen Stab in die Hand zu geben.[2] Meist dient er zur Bequemlichkeit und zur Stütze des menschlichen Körpers, der lange in ein und derselben Haltung ver-

---

[1] s. oben S. 48 ff.

[2] Siehe die Zeichnung, die Raphael dem Dürer schickte, eine Rötelzeichnung, zwei nackte Männer darstellend, Studie zur Schlacht bei Ostia.

harren soll. In der bildlichen Darstellung jedoch haben diese Stäbe und Stangen noch eine besondere Bedeutung für sich: sie geben mit ihren geometrischen Linien den Gegensatz zur organischen Natur, ihre Schärfe und Starre läßt das Runde, Schwellende, Wachsende der organischen Naturformen um so lebendiger hervortreten; und nicht nur die Rundheit der Formen wird durch die Kontrastbedeutung dieser geometrischen Linien betont, sondern auch ihre Ponderation und Bewegtheit. Ein Beispiel dafür bot die eben erwähnte Zeichnung, in der Dürer Christus mit der Siegesfahne darstellt. Stärker wirkt dies Motiv noch, wenn es im Gegensatz zur ganz nackten Figur verwendet wird. Dies findet sich im «Kleinen Glück», [1] einem frühen Stich, worin er eine eingehende Aktstudie verwertet hat. Das Modellmäßige ist hier noch nicht ganz überwunden. Die Frau Fortuna steht auf einer Kugel, sie stützt sich dabei mit der Linken auf einen senkrechten Stab. Die scharfe Linie desselben macht die derben Schwellungen ihres Körpers noch stärker fühlbar. Dürer hat aber diese Gegensätze nicht schroff einander gegenübergesetzt, sondern vermittelt, denn zwischen dem Körper und dem Stab flattert ein Tuch. So kommt eine Steigerung zustande; zuerst die harte ungebrochene Linie des Stabes; dann wieder ein Stück «toter» Natur, ein Stoff, aber nicht regelmäßig gebildet, sondern vielfach bewegt; zuletzt die lebendige, organische, — das strotzende Fleisch eines auffallend häßlichen Frauenleibes.

Dürer hat sich auch um die gesetzmäßige Ausbildung des Pferdekörpers bemüht, auch im Organismus dieses körperlich edelsten Tieres suchte er die Fülle des Lebens. Die Resultate dieses Studiums liegen in den beiden Stichen. «Das kleine Pferd» und «Das große Pferd» [2] vor. Er hat hier die schön durchgebildeten, wenn auch an sich gröblichen Pferdekörper in einen seltsamen Kontrast gesetzt zu den beigefügten Menschenfiguren, die in ihren äußerst phantastischen und abenteuerlichen Panzern und Helmen kaum noch menschliche organische Formen ahnen lassen und diesen einfachen und prächtig behandelten

[1] B. 78.
[2] B. 96 u. B. 97.

Pferdeleibern gegenüber aussehen, wie Spielzeug und Maske. Die vollen runden Formen hat er dann noch betont durch gerade Linien, besonders beim kleinen Pferd durch die Streitaxt mit dem langen Schaft, der schräg über das ganze Bild hingeht, und die starke Kraft des Pferdes besonders heraushebt. Diese Diagonale hat etwas heftig Dreinfahrendes, der Blick gleitet schnell an ihr entlang und diesen Eindruck von Schnelle und Bewegung überträgt das Gefühl als hebenden Gegensatz auf den schweren Körper des Tieres.

In diesen Darstellungen von Einzelfiguren, die keine Handlung vergegenwärtigen, sondern etwas Zuständliches geben, betonen die scharfen Linien die Form als solche nach ihrer ästhetischen Qualität. In den Bildern dagegen, die ein wirkliches Geschehen enthalten, machen die Linien zugleich auf den Anschauungswert ihrer Bewegung, ihrer Ponderierung, ihrer augenblicklichen Haltung aufmerksam. Eine bewegte Gestalt erscheint noch bewegter, wenn ihr eine anorganische Form beigesellt ist, weil diese einen dauernden Hinweis auf die absolute Starrheit bietet.

Schon in seinen früheren Werken verwendet Dürer die linearen Gegenstände in diesem Sinne. Er mußte erst mühsam lernen, seinen Figuren wirkliche Bewegung zu geben, nicht immer gelang es ihm, sehr oft findet man in seinen ersten Arbeiten noch die erstarrte Bewegung, die den spätgotischen Meistern eigen ist, weil sie die flächenhafte Darstellung noch nicht überwunden haben. Wo es ihm aber einmal gelang, einen Körper sich wirklich in die Tiefe bewegen zu lassen, da steigerte er diesen Eindruck durch den Zusatz geometrischer Linien.

Dies ist der Fall auf zwei aufeinanderfolgenden Blättern der großen Passion. beim «Ecce homo» und bei der «Kreuztragung».[1] In beiden Darstellungen ist die Figur des Kriegsknechtes mit der vertikal aufragenden Hellebarde rechts am Rande den übrigen Figuren gegenüber auffällig durch die Richtigkeit ihrer Körperhaltung. Die Figur an sich, die Tatsache ihrer Gegenwart, ist keine Neuerung Dürers; dieser Mann mit

---

[1] B. 9 u. B. 10. (Holzschnitte). s. Abbildung VII und IX.

dem Federhut im «Ecce homo» kommt in der gleichen Szene des Schatzbehalters von 1491 an derselben Stelle vor; nur hält er da die Waffe nicht senkrecht. Das Neue bei Dürer ist die vollkommen andere Durchbildung des Körperlichen. Diese Figur ist eine der ersten bei ihm, die die spätgotische Flachheit und Eckigkeit, das aus dem Gelenk Gedrehte [1] abgestreift haben und in voller Rundung und Beweglichkeit dastehen. Das kommt nicht nur durch das enganliegende Gewand, das die großen Körperformen sichtbar macht, sondern sie ist wirklich anatomisch besser gearbeitet als alle die anderen; man braucht den Hellebardier in der Ecce homo-Szene nur einmal mit dem eingeknickten Juden darin zu vergleichen, dessen Haltung vielleicht im Schongauerschen Sinne die geistige Charakterisierung unterstützt, dessen Körperlichkeit aber noch nicht ganz einwandfrei ist. Der Hellebardier dagegen hat auch die volle Beweglichkeit seiner Gelenke, seine Glieder können sich in die Tiefe bewegen, und das spielende Aufsetzen des rechten Beines gibt ihm eine elegante Elastizität. Die Schönheit des Organischen und des Balanzierens der Glieder in ihrer momentanen Bewegung wird durch die beigefügte Vertikale gesteigert, und wohl zum Teil aus diesem Grunde machte Dürer diese so lang und so streng und schnell aufschießend, — weil ihm diese Gestalt, an seinen anderen Menschen gemessen, so besonders wohl gelungen schien.

Auf dem nächsten Blatt derselben Folge [2] hat er an derselben Stelle der Komposition wieder eine solche Figur in so freier, straffer Haltung auftreten lassen, wieder einen solchen Kriegsknecht mit anliegendem Gewande, gleichfalls halb den Rücken bietend, und wieder hat er ihm die Hellebarde senkrecht in die Hand gegeben. Und hier wirkt die Betonung des schön bewegten Körpers durch die Vertikale noch stärker als auf dem vorigen Blatte, denn der Mann dreht seinen Kopf aus dem Bilde heraus und sieht sich selbstbewußt und herausfordernd um. —

Es ist hier vielleicht darauf hinzuweisen, daß in diesen Figuren ein Einfluß von Mantegna her mitgespielt hat. Die ähnliche Rückenfigur eines Kriegers in Mantegnas Triumphzug in

---

[1] R. Vischer Albrecht Dürer und die Grundlagen seiner Kunst.
[2] B. 10. (Holzschnitt).

Hampton-Court, sowie die Rückenfigur des Hauptmannes, der staunend die Hand hebt, auf dem Fresko in der Eremitanikapelle zu Padua, wo Jakobus unter dem Torweg den Henker segnet, scheinen auf Dürers Gedächtnis und Phantasie Einfluß gehabt zu haben. —

Es ist die Freude am eigenen sich steigernden künstlerischen Vorwärtskommen, die der junge Dürer hier laut ausspricht. Diese Freude hat noch etwas Ateliermäßiges, etwas, das die Spuren der Arbeit verrät und den genießenden Beschauer unmittelbar nicht berührt. In den Werken des reiferen Künstlers sind die Spuren der Arbeit verwischt, das Werk steht da, schlicht und einfach, und spricht für sich selber.

Im «Ecce homo»[1] hat Dürer eine ähnliche prächtige Figur wieder an derselben Stelle der Komposition verwendet —, er steht hier leicht auf die Stange seiner Hellebarde gestützt und redet mit einem andren Kriegsknecht. Hier ist die Betonung der Beweglichkeit und der balanzierenden Körperhaltung diskreter und feiner gegeben, als in den Blättern der großen Passion, wo sie etwas zu deutlich wirkt. Der Kriegsknecht am Bildrande rechts hält hier die Vertikale, nicht der Mann mit dem Federhut. Er hält die Hellebarde schräg, und sie dient nicht nur dazu, diese einzelne Figur zu betonen, sondern sie steht, wie wir oben sahen, mit der Hauptgruppe der Szene in enger Beziehung. Deshalb gleitet der Blick an ihr weiter und bleibt nicht an einer schönen Einzelheit haften.

Für den Eindruck eines Bildes sind nun die blickführenden Utensilien nicht nur insofern von Bedeutung, als sie die bildliche Erscheinungskraft einzelner Figuren oder ihre ästhetische Wirksamkeit verstärken, sondern auch, weil sie mithelfen, den Eindruck des Ganzen zu einem harmonischen zu gestalten, den Wechselbezug der einzelnen Formen und Formengruppen untereinander künstlerisch zu klären. Die auf einer Fläche vereinigten Massen bedürfen, im großen genommen und innerhalb der durch die Harmonie gesetzten Grenzen, eines gewissen Wohlverhältnisses untereinander, so daß der architektonische Aufbau gesichert ist, daß keine Schiefheiten innerhalb des Rahmens

[1] L. 484.

vorkommen und alle Teile im Gleichgewicht ruhen. Es ist klar, daß es sich hierbei nicht um meßbare Verhältnisse handeln kann. Die vollkommene Symmetrie wirkt im Bilde unerträglich, erst die Harmonie gibt die lebendig wirkende Einheit. Ein Bild, auf dessen beiden Seiten sich Formenmassen genau entsprechen, wirkt tot und wird nie eine Einheit ergeben. Die Formenmasse auf der einen Seite verlangt nur eine Ergänzung auf der andern. Diese kann einmal als Ausgleich auftreten, als Parallelmotiv, als Abschluß, und zwar immer in Verbindung und in Ueberleitung mit dem ersten Wirkungsgliede. Dann aber kann sie auch wieder Kontrastbedeutung haben und durch Unterscheidung, durch Heben, Dämpfen und Einigen der Gegensätze wirken.

Den linearen Ausgleich zum Zweck der künstlerischen Harmonie wendet Dürer in der großen Passion an, als Ergänzung gegen eine Massenwirkung auf der einen Seite. Im «Ecce homo» [1] dieser Folge ist die Hauptszene, Christus und Pilatus und die eifernden Juden, vor eine architektonische Folie gebracht. Die Zuschauer der Szene, die sich auf der rechten Seite des Bildes befinden, heben sich von einem landschaftlichen Hintergrunde ab. Ueber ihnen ragen eine Menge Lanzen auf, deren Hauptrichtung durchaus vertikal ist. Sie korrespondieren mit den vielen Linien der Architektur und geben, zusammen mit dem im Mittelgrunde sichtbaren Baum, der sonst etwas leeren rechten Hälfte des Bildes die nötige formale Bedeutung. Würde die Architektur diese Entsprechung nicht finden, so würde die Komposition in gewissem Sinne schief erscheinen.

Dieselbe Behandlung der Bildfiguration tritt uns auf dem nächsten Blatte derselben Folge entgegen, auf der «Kreuztragung». Auch hier ist wieder links eine stark wirkende Architektur der Hauptszene als Folie gegeben, auch hier wieder auf der andern Seite der leere landschaftliche Raum. Die Massen der Architektur finden nun wieder ihren Ausgleich einmal in dem großen, vom oberen Bildrande überschnittenen Baum, dann aber auch wieder in der streng vertikal gerichteten Hellebarde am äußeren Bildrande, die den Linien der Architektur parallel ist. — Der

---

[1] B. 9. (Holzschnitt.) s. Abbildung IX.

Kriegsknecht, der auf beiden Blättern die ihn sehr heraushebende hohe Stange hält und dessen Gestalt, wie wir oben sahen, von Dürer mit besondrer Sorgfalt durchgebildet wurde, wirkt zugleich als Sperrfigur. Er bildet einen Abschluß, einen formalen Ruhepunkt, gleichsam ein Stück lebendigen Rahmens; die lange Stange wirkt wie unverrückbar. Dadurch bekommt das Bild eine feste Geschlossenheit und eine entschiedene Klarheit der Komposition.

Auf dem «Ecce homo» hat Dürer die Verbindung der Massen durch lineare Richtmittel gegeben. Zwischen der Hauptgruppe, Christus und Pilatus, und ihren Gegnern, dem eifernden Juden und dem dicken Pharisäer, ist eine Lücke. Hier hat Dürer zur formalen Verbindung eine Stange hinübergeleitet, die zugleich, wie wir oben sahen, zur gegenständlichen Betonung der Hauptfigur diente; es ist die Linie, die anscheinend ein Treppengeländer bedeutet. Nun besteht zwischen dieser Gruppe von Gegnern ihrerseits und der Gruppe von Zuschauern rechts wiederum eine etwas scharfe Trennung, besonders zwischen dem Pharisäer und dem Hellebardier. Hier hat Dürer die Zusammengehörigkeit betont, indem er in der Linie des Schwertes dieser Figur eine Parallele zu der Schrägen des Treppengeländers zog, so daß nun diese Schrägrichtung, wenn auch mit einer Unterbrechung, als Verbindungsmotiv durch das ganze Bild geht.

Die Wirkungen, die Dürer in den Bildern der großen Passion erzielt, sind oft etwas zu stark, zu deutlich, so daß man ihre Absichtlichkeit merkt. Dies ist der Fall mit seinen Sperrfiguren; in den späteren Kompositionen der grünen Passion wirken sie feiner und weniger aufdringlich. Im «Ecce homo» dieses Zyklus hat Dürer auch am rechten Bildrande einen Krieger mit einer Vertikalen postiert. Aber diese Figur ist keine isolierte mehr, so wie es der Hellebardier auf dem «Ecce homo» und der «Kreuztragung» der großen Passion war. Er befindet sich in einem Gespräch mit einem Kameraden, ganz zwanglos stehen sie zusammen, nicht so herausfordernd und nicht so ohne allen Zusammenhang mit den übrigen Menschen.

In ähnlicher Weise hat Dürer die Funktion seiner linearen Verbindungsmotive verfeinert. Die sachliche Bedeutung der Linie, die auf dem «Ecce homo» der großen Passion die Hauptgruppen verbindet, ist nicht klar ersichtlich, man muß sie er-

raten: sie hat fast nur formale Bedeutung. Als der Künstler in der «grünen Passion» in der Darstellung des «Christus vor Pilatus» durch lineare Blickführung die etwas locker gefügten Massen fester verbinden wollte, brauchte er weniger Aufwand und erreichte seine Absicht vollkommener. Auch hier dient ihm dieselbe Linie, die den Kausalzusammenhang der Hauptfigur verdeutlicht, zur formalen Vereinigung der Bildseiten: die Hellebarde vorn in der Hand des Knechtes, der Christus die Treppenstufen hinaufgestoßen hat. — Hier hat Dürer im Sinne der gegenständlichen Klarheit seines Bildes die beiden Gruppen durch Hilfe der Architektur geschieden. Pilatus hat er unter einen ganz verkürzt gesehenen Bogen gestellt, Christus unter einen einfachen, weiten und hohen, von vorn gesehenen Bogen, so daß das Auge sofort den Gegensatz zwischen den beiden Parteien fühlt. Die Vereinigung der beiden Bildhälften hat er dann nur durch eine einzige geneigte Stange erreicht, die in den Torbau, zu Pilatus, hineinweist. Sie ist ganz vorn im Bilde, wird vom unteren Bildrand überschnitten, und ist die einzige Waffe, auf der in ihrer ganzen Länge weiße Reflexe spielen. Aus diesen Gründen fällt sie besonders auf und erfüllt die ihr zugewiesene Aufgabe mit Präzision. Von der Vorzeichnung zu dieser Komposition, die uns zeigte, mit welcher Ueberlegung Dürer die Funktionen der linearen Richtmittel verteilte, war schon die Rede.

In dieser Komposition wirkt die Schräge in ihrer Isoliertheit verbindend und vermittelnd. Tritt sie dagegen in der Mehrzahl auf, in vielen Wiederholungen, so ist ihre Einzelwirkung natürlich etwas schwächer, aber die Gesamtwirkung vieler paralleler Diagonalen auf der andern Seite ist von großer Ausdruckskraft, wo es sich darum handelt, einer Szene den Charakter starker Bewegung zu verleihen, und das fortgesetzte Vorwärtsgehen zu verdeutlichen. Andrea Mantegna hat in seinem Triumphzug, wie wir sahen, von diesem Mittel ausgiebigen und allseitigen Gebrauch gemacht.[1] Dürer verwendet es in der «Kreuztragung» der grünen Passion so, daß man, auch ehe man

[1] Ob Dürer bei seinem ersten Aufenthalt in Venedig, in der Mitte der neunziger Jahre des 15. Jahrhunderts, auch andre Städte Oberitaliens kennen lernte und in Mantua und Padua Mantegnas Fresken sah, läßt sich nicht beweisen Es ist aber m. E. wahrscheinlich.

das Einzelne geprüft hat, an der Richtungsanweisung der vielen parallelen Schrägen eine von links nach rechts gehende Hauptbewegung wahrnimmt, und diese Schrägen dienen ihm zugleich für die künstlerische Wirkung in ihrer straffen Reihenfolge. Die maßgebende Diagonale ist der Querbalken des Kreuzes, unter dem Christus fällt. Eine Parallele dazu bildet der auf den Boden gestützte linke Arm Christi, ferner das lange Schwert des Schergen. In derselben Richtung verlaufen die meisten und längsten der Lanzen und Spieße links unter dem Torbau, sowie auch die Hellebarden, welche die an der Spitze des Zuges Marschierenden tragen. Endlich verstärken noch die Linien der den Torbau an den Ecken stützenden, strebenartigen Architekturteile den Zug dieser Bewegung. Es ist hier wohl darauf zu achten, daß Dürer in diesem Blatte die von ihm in der «Kreuztragung» und im «Ecce homo» der großen Passion beliebte Halbierung der Komposition vermittelst einer architektonischen Folie nicht wieder angewendet hat. Vielmehr schiebt er diese Architektur sehr weit an den rechten Bildrand hinan, weit über die Bildmitte hinaus. Den linearen Ausgleich mit vertikalen Stangen, den er der Architekturmasse in den früheren Blättern gegenübergesetzt hatte, konnte er hier nicht brauchen: Die Vertikalen hätten mit ihren abschließenden Akzenten die durch die vielen Schrägen verdeutlichte Bewegung abgeschwächt und aufgehalten.

Die Wiederholung hat hier, bei einer bewegten Szene, verstärkende Kraft. Sie kann nun aber auch auf der andren Seite, wie eben angedeutet, mildernde Wirkung haben; eine lange Linie, etwa eine Vertikale kann ihrer allzu schnellen und scharfen Wirkung gemildert werden durch Hinzufügung andrer, aber weniger langer Vertikalen. Dieses Mittel der Liniensprache verwendet Dürer in der Szene der grünen Passion, in der er Christus am Kreuz zeigt. Da er die Gruppe zentral komponiert und den Kreuzesstamm auf diese Weise ungefähr genau in die Bildmitte bringt, teilt er dadurch das Bild in zwei gleiche Hälften. Diese Teilung ist eine fast geometrische, denn wenn auch der Stamm zum Teil durch die Formen des Christuskörpers verdeckt wird, man sieht doch die in der Bildmitte liegenden streng vertikalen Linien, und es droht die Gefahr, daß zwei voneinander getrennte Bilder entstehen. Dürer hat nun diesen

Eindruck der allzu scharfen Trennung einmal durch seine Figurenkomposition zunichte gemacht, indem er in dem unteren Teil des Bildes die Figuren der beiden Bildhälften in sehr geschwungenen Linien zusammenfügte. Unterstützt hat er dies dann aber noch durch zwei zu Seiten des Kreuzes aufgerichtete Linien, von denen die eine, der Ysopstengel mit dem Schwamm, genau senkrecht ist. Die andre, die gläfenähnliche Waffe, die sich links vom Kreuz befindet, aber von einem auf der rechten Bildseite stehenden Manne gehalten wird, ist nicht streng vertikal, sondern ein wenig aus dem Lot geneigt; dieser feine Ausschlag nach der Seite wiederholt die leichte Neigung des Christuskopfes und hat somit auch gegenständliche Bedeutung. Für den formalen Eindruck aber, den das Auge von der Gesamtgestaltung des Bildes empfängt, ist zu sagen, daß durch diese beiden seitlichen Richtungswiederholungen die starke Ausdruckskraft der jäh aufsteigenden und scharf trennenden Vertikale wohltuend gebrochen wird.

Die Kontrastmotive, die, neben den Ausgleichsmotiven, den Wechselbezug der Formen im Sinne der künstlerischen Harmonie klären und verdeutlichen, sind ihrerseits wieder untereinander verschieden, je nachdem sie als gegenseitige Hebung und Verstärkung in Kraft treten, oder als gegenseitige Abschwächung und Dämpfung das harmonische Verhältnis herbeiführen.

Es ist bezeichnend für Dürers starkes Harmoniebedürfnis in der Gesamtanlage, daß er sich zur Verstärkung des schroffen Kontrastes nur in einem Falle entschieden bedient — in der Szene des «Judaskusses» der grünen Passion, die, wie wir sahen, sowohl gegenständlich als formal eine scharfe Dissonanz bietet. Sonst hat er bei der Komposition des ganzen Bildgefüges die Gegensätze nur zur wechselseitigen Abschwächung und gegenseitigen Verbindung benutzt. Daß er die große Bedeutung des verstärkenden formalen Kontrastes für die Einzelwirkung gekannt und gern benutzt hat, sahen wir oben an manchem Beispiel. Wenn er sie hier, wo es sich um den Gesamteindruck eines Bildes handelt, ablehnt, so zeigt uns dies, mit wie großer Ueberlegung er die formalen und linearen Hilfsmittel der Komposition verwendet.

Der «Judaskuß» der grünen Passion zeigt eine ungelöste

Dissonanz in der aus der Richtung der Hauptschrägen abweichenden Linie des Streithammers, mit dem Christus in den Nacken gestoßen wird. Diese Linie ist, wie wir sahen, die einzige in dieser Richtung verlaufende. Sie gibt nun nicht nur die starke Betonung der Hauptszene, sondern sie gibt zugleich dem ganzen Bilde etwas Zerrissenes. Diesen Eindruck verstärkt nun Dürer noch durch scharfen linearen Gegensatz in ganz auffallender Weise. Er bringt nämlich neben dieser Linie zweimal das vollkommenste Widerspiel zur leicht geneigten Schräge an: den rechten Winkel. Einmal in dem wagerechten kurzen Schwert, mit dem Petrus auf Malchus einhaut, und der vertikalen Partisane daneben, dann in dem Tor des Gartens, in dem die Szene spielt. Dies Tor hebt sich dunkel von hellem Grund ab, die Partisane und das Schwert hell von dunklem Grund — diese beiden rechten Winkel sind dicht nebeneinander in der größten Nähe des Streithammers — ein stärkerer Gegensatz läßt sich kaum denken. Die Schräge wirkt durch ihre Abweichung von den Hauptrichtungen anziehend — das Auge, das weitertastet, findet nur die aufwärtszeigende Vertikale und ihre Beruhigung durch die Horizontale — das alles hat keine Beziehung zueinander und bietet keine Versöhnung und Auflösung der heftigen Dissonanz, sondern nur eine weitere Verschärfung. Dies ist Absicht, hier wollte Dürer die ungelöste Dissonanz der ganzen Szene.

In seinen andren Arbeiten aber heben sich die formalen Kontraste gegenseitig auf, sie dämpfen sich, und wenn sie eine gegenständliche oder formale Einzelheit auch verstärken und besonders hervorheben, so ist doch für die ganze Bildgestalt der harmonische Eindruck gewonnen. In einigen Kompositionen, in denen er Einzelgestalten repräsentativ als Bilder gibt, kann man dieses Bestreben erkennen. Zunächst in seinem «Heiligen Georg zu Fuß», einem Kupferstich.[1] Der schlicht dastehende Heilige hält in der rechten Hand seine Fahne, schräg nach links; sie wird vom oberen, sowie auch vom unteren Bildrande überschnitten, was ihr besondere Anziehungskraft verleiht. Die Komposition erhält durch diese lange Schräge nun einen Zug

---

[1] B. 53.

nach links. Dieser wird aber wieder abgeschwächt durch die entgegengesetzt laufende Schräge des langen Schwertes, dessen Griff dadurch, daß er den hellen Horizont unmittelbar überschneidet, seinerseits gewisse Bedeutung gewinnt, so daß durch diese Kreuzung der Richtungen die formale Schiefheit wieder eingerenkt wird und zugleich ein fester Zusammenschluß entsteht.

In den Darstellungen des heiligen Sebastian, des bärtigen [1] und des unbärtigen [2] hat Dürer gleichfalls der repräsentativ hingestellten menschlichen Gestalt mehr Bildbedeutung durch das hinzugefügte Linienwerk verliehen, das die in den Körper hineingeschossenen und von ihm abragenden Pfeile bieten. In dem Stich, der den unbärtigen Sebastian zeigt, ist durch die Säule, durch den Bogenpfeiler und durch die stehende Haltung der Einzelfigur die Vertikale gegeben. Ein schier horizontal aus dem Körper herausragender Pfeil wird rechts und links durch parallele Pfeile wiederholt. Die Diagonale der Kopfneigung wird aufgenommen vom Bogenansatz; die gegenwirkende Diagonale rechts unten, die Schräge eines Pfeiles, ist der Uferlinie parallel. Die wagerechten Pfeile mildern durch ihren Kontrast die gegebene Senkrechte; und dieser Gegensatz wird seinerseits gedämpft durch die parallelen Schrägen. So tritt die Wirkung des Blattes nicht hart und unvermittelt auf; sondern die spielenden Kontraste der Komposition geben die Befriedigung. — In der Darstellung des bärtigen Sebastian am Baume hat Dürer das Problem geändert; er hat den Körper hier nicht ganz in der Senkrechten gegeben, sondern beide Richtungen, die Senkrechte und die Diagonale in ihm vereinigt, indem er den Beinen eine schräg hängende Haltung gibt. Die Verteilung der Pfeile ist hier so, daß die aus dem senkrecht gestellten Oberkörper herausstehenden annähernd wagerecht sind; während die Pfeile, die an dem unteren schrägen Teil der Figur sichtbar werden, beide in der entgegengesetzten Diagonalrichtung geführt sind und so der gegebenen Schrägrichtung in der Fläche das Widerspiel halten. Auch hier gewinnt so diese Darstellung durch die aufgelösten Kontraste größerer Bildharmonie.

---

1 B. 55.
2 B. 56.

In den Darstellungen, die Szenen und Vorgänge vergegenwärtigen, hat Dürer die formalen Richtmittel ebenfalls benutzt, um Kontraste einzuführen, die sich gegenseitig ergänzen und mildern und der ganzen Komposition einen geschlossenen Charakter verleihen. Besonders ersichtlich wird dies in einigen Szenen der grünen Passion. Die «Kreuzannagelung»[1] bot der Komposition dadurch besondere Schwierigkeiten, daß die Hauptszene nicht architektonisch aufgebaut werden konnte; das Kreuz, an das Christus genagelt wird, muß sich flach auf der Erde befinden. Es entsteht dadurch eine Lücke im Bilde, denn der Platz, den sonst die Hauptgruppe einzunehmen pflegt und der sonst der Mittelpunkt des Aufbaus ist, ist hier nicht auszufüllen. Dürer hat, um diese Schwierigkeit möglichst zu überwinden, die landschaftliche Folie ziemlich hoch hinaufgerückt und dadurch Platz für eine Diagonalkomposition gewonnen. Die bestimmenden Richtungen sind die einander schneidenden Schrägen des Kreuzes. Von diesen hat der Kreuzstamm, der von rechts unten nach links oben führt, am meisten Gewicht, wegen seiner größeren Länge und dadurch, daß er von der rechten unteren Bildecke überschnitten wird, so daß das Auge sofort auf ihn stößt. Diesen Diagonalzug, der in den Kreuzarmen und dem linken Arm des oben nagelnden Knechtes kein genügendes lineares Gegengewicht findet, hat Dürer nun durch zwei nur wenig nach der andren Seite geneigte parallele Schrägen bekämpft, von denen die eine am linken Bildrande ist, die andere am rechten; es sind zwei sich auch in der Form entsprechende Hellebarden. Sie rahmen die Szene ein, und durch diese Einrahmung, sowie dadurch, daß sie außer dem Kreuz die beiden einzigen Lineargegenstände im Bilde überhaupt sind, mildern sie den starken Zug der Diagonalrichtung, der unerträglich wäre, wenn sie fehlten. Es ist ein feines Mittel, das Dürer hier anwendet, nur wenig Aufwand ist nötig; aber von diesem geringen Aufwand hängt doch zum Teil der Eindruck des Ganzen ab. Dem Dürer der Apokalypse und der großen Passion war solche Kunst noch fremd.

In der Szene, wo Christus vor Kaiphas geführt wird,[2]

---

[1] L. 486.
[2] L. 478.

ist dieselbe feine Verteilung der Wirkungen zu spüren. Die Hauptrichtung ist die nach rechts steigende Diagonale (Christi Gewand, — der Arm des Kaiphas und die vordere Linie des Baldachins). Das Gleichgewicht wird nicht nur durch das Wandgesims oben links gehalten, sondern auch durch die drei in der Gegenrichtung nur wenig geneigten Schrägen am linken Rande des Bildes. Es sind wieder die einzigen Stangen im Bilde, die Hauptrichtung ist nicht noch durch Stangen verstärkt worden, und deshalb genügt die leise Neigung. Wie vorsichtig Dürer hier die Wirkungen abwägt, und, daß hier Ueberlegung waltet, ergibt sich aus dem Vergleich mit seiner Vorzeichnung dazu.[1] Im allgemeinen sehen wir in dem grünen Blatte die Wirkungen von Dürer verfeinert. Er macht den Raum freier, indem er den beherrschenden Rundbogen nicht so steil nimmt, und ihm eine weitere Spannung gibt. Auch verkleinert er die Mauerfläche links. Dadurch wird das Enge, Gepreßte, das sich in der Zerrung der Christusfigur ausdrückt, nicht auch noch durch die Architektur verstärkt; Christus steht und wirkt ganz frei für sich. Diese Verfeinerung der Wirkung bezieht sich auch auf die Behandlung der Lanzen. Er nimmt sie etwas niedriger, als er sie in der Vorzeichnung hatte, dadurch wird der Gegensatz zu der Säule (den er in der großen Passion vielleicht nicht als störend empfunden hätte), gemildert, auch fügt er ganz links am Rande noch eine Hellebarde hinzu. Diese hat die geringste, die auf sie nach rechts folgende Partisane hat etwas mehr Neigung, und die dann kommende Hellebarde ist am schrägsten gehalten. Das ist eine feine rhythmische Steigerung, sie tritt fast unmerklich ein, aber gerade diese Verschiedenheit der Neigung ist dennoch stark wirksam bei der Milderung der gegebenen Hauptschräge. Die Gegeneinanderstellung von Linien, die sich in ihrer Kraft gegenseitig dämpfen, hat im letzten Grunde die Einheitlichkeit des Bildeindrucks zum Zweck. Dadurch, daß einer Kraft, etwa einer nach der einen Bildseite wirkenden Schräge, auf der andren Seite eine Gegenschräge gegenübergestellt wird, wird verhindert, daß der Blick aus dem Bilde herausgelenkt wird; an der Gegenschräge wird er wieder

[1] L. 377.

in das Bild zurückgeführt. Am sichtbarsten findet diese Einigung durch Kontrastmotive auf dem «Ecce homo»[1] der grünen Passion statt. Hier soll nicht nur die formale Einigung für den Gesamtcharakter der Komposition herbeigeführt werden, sondern dieselben Motive, die dies bewirken, dienen zugleich zu andren Zwecken. Von rechts her neigt sich eine schräg gehaltene Hellebarde in das Bild hinein — es ist die Waffe, die auf den ausgestreckten Arm des Pilatus deutet. Dieser Linie wird nun von der andren Seite her eine in demselben Winkel geneigte Lanze entgegengeführt, so daß das Auge wieder auf die Hauptszene zurückgeleitet wird. Diese ein gleichschenkliges Dreieck andeutenden Linien ergänzt sich das Auge nun unwillkürlich, so daß die zwischen ihnen befindlichen Formengruppen dadurch zu einer Einheit zusammengefügt werden. Dürer hat hierdurch die formale Ausdruckskraft dieses Bildes sehr erhöht und ihm die formale Einigung gegeben. Die Formengruppen waren ohne diese Blickanweisung zu lose nebeneinander aufgereiht. Und auch die Teilung in eine obere und eine untere Hälfte wäre zu schroff; die Ueberschneidung der harten in den Treppenstufen vorhandenen geometrischen Linien durch einige emporgehobene Arme genügt an sich noch nicht, um diese Trennung unwirksam zu machen. Erst der Kontrast der beiden giebelartig zusammenlaufenden Schrägen gibt einerseits die nötige Verbindung von den Seiten her, anderseits betont er durch die geometrische Gestalt den architektonischen Gesamtaufbau der Komposition. Denkt man sich einen Augenblick diese Schrägen fort, so wäre der Eindruck der künstlerischen Harmonie nicht vollkommen erreicht. —

Die bisher betrachteten Beziehungen, in denen die Funktionen der geometrischen Verdeutlichungsmotive in einer Komposition zueinander stehen, hatten im wesentlichen Bedeutung für den harmonischen Eindruck der Bildfläche. Es war die Rede von seitlichen Ergänzungen und vom Verhältnis der unteren Bildhälfte zur oberen —, also von den Wirkungen in der Breiten- und in der Höhendimension. Aber die linearen Richtmittel spielen nun auch eine Rolle in den Fragen der Tiefen-

[1] L. 484.

komposition; sie können die Illusion des Räumlichen im Bilde verstärken. Sie sind nicht nur gegenständlich hierin von Bedeutung, indem sie, wie wir oben sahen, orientieren, sondern auch formal, indem sie das ästhetische Gefühl des Kubischen steigern. —

Eins der wirksamsten Mittel zur Erhöhung der Raumillusion ist das Mittel des Zurückschiebens der Bühne, auf der sich der Vorgang abspielt, durch die in der vordersten Bildfläche meist isoliert aufgestellten sogenannten «Repoussoir»-Figuren. Dadurch, daß sie am vorderen Bühnenrande aufgestellt sind, oder dort vorüberwandeln, sind sie uns in ihrer Körperlichkeit bis auf die äußerste Grenze nahegerückt, wir haben an ihnen dadurch ein festes Größenmaß, und indem wir die Größe aller dahinter befindlichen Dinge mit ihnen unwillkürlich vergleichen, orientieren wir uns schnell und leicht über die Entfernung dieser anderen Körper. Wir haben ja kein absolutes Empfinden für die Tiefe des vor uns liegenden leeren Raumes; wir können sie nicht ohne weiteres abmessen und abschätzen; sondern unser Auge braucht gewisse Hemmnisse, die aus dem Leeren hervorstehen, Stützpunkte, an denen unser Gefühl sich weitertastet [1] und an denen wir uns in den Tiefenraum einfühlen. Sobald wir im Bilde ein festes, äußerstes Größenmaß haben, von dem aus wir in die Tiefe bis zum nächsten Stützpunkt gehen, so haben wir damit schnell und ohne Schwanken ein bestimmtes Empfinden für die Erstreckung in die Tiefe, wir haben ein eindringliches Raumgefühl. Es kommt nun dem

---

[1] Vgl. Fr. Th. Vischer: Das Schöne und die Kunst. Teil I. § 2. «Indem wir die Formen sehen, ist unser Tastsinn noch nachwirkend. Er ist sozusagen implizite oder latent im Auge vorhanden, verborgen in ihm eingehüllt, heimlich in ihm tätig.» Und Hildebrand, Problem der Form. Vorwort der dritten Auflage S. 10. «Die künstlerische Gestaltung ist nichts als eine Weiterbildung des räumlichen Auffassungsvermögens, dessen Keim schon in der Fähigkeit liegt, überhaupt räumlich auffassen zu können, in der Fähigkeit zu tasten und zu sehen. Diese zwiefache Auffassung ein und desselben Phänomens ist aber nicht nur durch getrennte Organe, den tastenden Körper und das sehende Auge möglich, sondern ist schon im Auge allein vereinigt. Durch diese herrliche Natureinrichtung treten die zwei Funktionen des nämlichen Organs und seine Erfahrungen in so enge und reiche Wechselbeziehung, wie dies an getrennten Organen nicht möglich wäre.

Künstler darauf an, die Figuren, die dieses Raumgefühl verstärken, besonders wirksam zu machen, so daß das Auge sofort auf sie stoßen muß; dann aber bedarf es auch einer Anleitung des Blickes in die Tiefe, damit er nicht hier am vorderen Rande haften bleibt, sondern sofort in bestimmter gerader Richtung weitergeleitet wird. Zu diesem Zwecke gibt Dürer den zurückschiebenden Figuren Lanzen und Stangen in die Hand, die er dann leise in den Bildraum neigt. Das beste Beispiel für die Verwendung des Motivs in diesem Sinne bietet wieder ein Blatt der grünen Passion — die Darstellung Christi[1] vor Pilatus. Der den Rücken bietende Kriegsknecht, der Christus am Arme zerrt, wird vom unteren Bildrande überschnitten, er ist in der vordersten Raumschicht. Auch die Hellebarde wird so überschnitten, unser Auge wird sofort von ihrer hellbeleuchteten Stange angezogen, es macht die leise Neigung der Waffe mit und wird so in den Raum geleitet. Ebenso ist es mit der Partisane links, die der sitzende, sich in das Bild hineinwendende Mann hält. Durch diese Linien wird der Eindruck des Räumlichen künstlerisch verstärkt. Vergleicht man mit dieser endgültigen Gestaltung der Szene die Vorzeichnung[2] dazu, so findet man, daß Dürer den Raum erweitert hat, vor allem durch andre Anordnung der Architektur. Zur Erweiterung des Raumes dient ihm auch die Veränderung in der Haltung der geneigten Hellebarde. In der Vorzeichnung befindet sich ihre Spitze noch vor dem Pfeiler des Hauptbogens, sie hat also eine Folie im Mittelgrunde. Das hat Dürer in der endgültigen Gestaltung des grünen Blattes aufgegeben; die Hellebarde ist nicht vor den Mittelgrund hingestellt, sondern befindet sich vor der Landschaft des Hintergrundes, der Blick gleitet an ihr in die Ferne.

In künstlerischer Anregung des Raumgefühles vermittelst blickführender Instrumente hat sich Dürer schon einmal ganz früh versucht, schon in einem Blatte seiner Apokalypse, und zwar hat er hier im Zusammenhang damit Beleuchtungsversuche gemacht, die für eine so frühe Periode seiner Kunst nicht nur gegenüber den Zeitgenossen, sondern auch innerhalb seines

---

[1] L. 480. s. Abbildung X.
[2] L. 479. s. Abbildung XI.

eigenen Schaffens sehr auffällig sind. Ich meine den Erzengelkampf in den Lüften.[1] Vergleicht man dieses Bild mit den anderen Frühwerken Dürers auf seine Schwarz-Weiß-Wirkung hin, so wird man ihm eine Einheitlichkeit und eine Geschlossenheit der Fleckenwirkung von Licht und Schatten zugestehen, die den anderen Schöpfungen aus jenen Jahren fehlt. Es ist hier von Dürer wohl zum erstenmal der Versuch gemacht, einer Szene eine einheitliche Lichtquelle zu geben und sie als Ganzes unter einen Blick zu nehmen; man sieht bei dieser Szene, die in den Wolken vor sich geht, daß das Licht gesammelt ist und von rechts her kommt. Dadurch sind einmal rein dekorativ ruhigere Flächen von Weiß und Schwarz zustandegekommen, dann aber hat man hier auch wirklich ein bestimmtes Raumgefühl, man fühlt ein Vorn und ein Dahinter, und der Blick wird etwas in die Tiefe geführt. Das ist durch die einheitliche Lichtführung erreicht, der Erzengel Michael und der von ihm überwundene Drache sind räumlich als vorderste Körper gedacht und daher von der von rechts kommenden Lichtquelle am meisten getroffen; ihre Körper haben die größten zusammenhängenden weißen Flächen; von dem Dahinterliegenden sind immer nur die besonders hervorstehenden Teile ganz hell beleuchtet, der vorgehaltene Rundschild des Engels links und das vorgestreckte Knie des bogenschießenden Engels rechts.[2]

Zur Verstärkung dieser räumlichen, durch die Lichtführung erreichten Wirkung dient Dürer nun die Lanze, mit der Michael dem Drachen die Gurgel durchstößt. Der Schaft dieser Waffe ist eine sehr lange Stange, die noch vom oberen Bildrande überschnitten wird, also noch länger gedacht werden muß. Da sie ganz vorn, in der ersten Raumschicht liegt, ist sie natürlich vom Licht überall getroffen und glänzt und wirkt als eine ununterbrochene weiße Linie. Sie überschneidet nun einige zurückliegende und dunkle Flächen in der Figur des Michael, die daher zurückgetrieben werden. Die Art der Zusammenfügung

---

[1] B. 72. (Holzschnitt).

[2] Es darf hier vielleicht auch darauf aufmerksam gemacht werden, daß in diesem Blatte zum erstenmal der Halbschatten künstlerisch verwendet wird, der Kopf des hundeschnäuzigen Untiers grinst geisterhaft aus durchsichtigem Halbschatten heraus.

des Erzengels mit dem Drachen, ist keine neue Erfindung Dürers, sie kommt in früheren graphischen Werken vor. Der Hausbuchmeister[1] hat sie im Gegenständlichen ebenso, es ist aber darauf zu achten, daß er auf die Wirkung der Waffe und ihrer Stange nicht solchen Wert legt, denn bei ihm wird sie nicht vom oberen Bildrand überschnitten, sondern sie endigt in Kreuzesform, ganz sichtbar. — Auch in der Kobergerschen Bibel von 1483[2] kommt die Gruppe so vor, hier überschneidet die Stange aber die Gestalt des Erzengels nicht. Im Schatzbehalter von 1491 erscheint diese Szene mit zwei gleichen sich entsprechenden Erzengeln[3]; aber beide Male werden die Lanzen nicht vom oberen Bildrande überschnitten. Das gegenständliche Motiv war hier also gegeben, Dürer kannte offenbar die Gestaltungen seiner Vorgänger; was sie erschaffen hatten, wollte er nicht umwerfen, sondern es sollte bestehen bleiben, jeder damals wußte sofort bei dieser Szene, was sie vorstellen und bedeuten solle. Aber künstlerisch hat er geändert, er hat das, was bisher bloße Illustration war, zu einem für sich bestehenden Bilde erhoben, er hat hier Bildeinheit zu erreichen versucht, und zu diesem Zweck hat er die Ausdruckskraft von Hilfsmitteln, die bei seinen Vorgängern noch brach lagen, ausgenutzt und verstärkt, kraft seiner höheren Erkenntnis. — Was hier angebahnt ist, hat er dann lange Zeit unberücksichtigt gelassen; er hat sich anderen Aufgaben zugewandt, vor allem der Plastik des menschlichen Körpers; um die Einheitlichkeit des Bildraumes hat er sich erst später wieder gekümmert, und er hat dann auf dieselben Hilfsmittel dabei zurückgegriffen, auf die Ueberschneidung eines beschatteten Tiefenraumes durch helle geometrische Formen. Der Höhepunkt in der Entwicklung dieses Motivs ist wohl das Blatt vom Sterben der Jungfrau.[4] Das Blatt ist mit 1510 signiert, also nach der großen Italienfahrt entstanden, und die Betrachtung desselben gehört also nicht mehr in den Rahmen dieser Studie. Aber sie sei dennoch gestattet, weil hier Dinge, die in Dürers Frühzeit

---

[1] Chalk. Ges. Nr. 39.
[2] Apokalypse. S. 580 fünftletztes Blatt.
[3] Dritte Figur.
[4] Marienleben, B. 93. (Holzschnitt). s. Abbildung XIII.

im Keime vorhanden waren, wieder aufgenommen und zur Vollendung geführt sind.

Auch hier ist eine einheitliche Lichtquelle angenommen; sie kommt von rechts herein. Die Helligkeit ist in große Massen gesammelt. Diese Lichtmassen bestehen aus den beiden vorderen Lichtsäulen rechts und links, und dem vorderen Rande des Betthimmels. Die linke Lichtsäule ist nun durch das Zurücknehmen des Vorhanges einmal unterbrochen und in eine obere und eine untere Hälfte geteilt. Die beiden Lichtmassen sind aber verbunden durch die helle Kreuzstange, die der knieende Apostel hält und an der der Blick entlang und hinauf gleitet. Diese helle Stange überschneidet nun scharf die dahinter liegenden dunklen Teile und treibt sie zurück. Denkt man sich einmal einen Augenblick hier den Bettvorhang heruntergelassen, so fehlt in dem Bilde die Tiefe, und das Auge würde hin und her irren. So hat Dürer durch die Aufrichtung dieser Stange, die ihm als Lichtfänger dient, dem Auge sofort räumliche Direktion gegeben und die Bildwirkung sehr verstärkt.

Die Szene des Marientodes ist in dieser Form nicht von Dürer allein komponiert. Wesentliche Dinge fand er bei Schongauer [1] vor, so die Anordnung des Bettes, die Gestaltung des linken Bettvorhanges, sowie einige Apostelgruppen. Auch die aufgerichtete Stange mit dem Kreuz wird bei Schongauer von einem links knieenden Apostel gehalten. Aber man beachte wie Dürer das von Schongauer Uebernommene umgestaltet und was er allein durch die andere Haltung der Stange erreicht!

Bei Schongauer wirkt sie, wie bei Dürer, als helle Ueberschneidung des Tiefenraumes; sie fällt als solche wohl sehr auf, da das Blatt eng komponiert ist, wirkt aber dennoch nicht räumlich genügend, da die Lichtführung verzettelt ist. Auch hat Schongauer die Stange nicht so vertikal genommen, wie Dürer. Gerade bei ihm wäre das nötig gewesen, da er sie an einer für die Bildarchitektonik äußerst wichtigen Stelle anbringt: genau unter der einen Vorderecke des Betthimmels. Die korrespondierende Ecke des Bettgebäudes, rechts hinten, hat Schongauer durch den Gegensatz von Fläche und parallelen

[1] B. 33. Kupferstich s. Abbildung XIV.

Vertikalen sehr betont; dadurch fühlt man die Richtungsänderung, die Ecke, stark. Und das Geometrische, Vertikale, ist dann noch durch die Parallelfunktion der Kerze vor Marias Antlitz und des vorn auf dem Boden stehenden Leuchters mit der langen Kerze herausgehoben. Hierdurch ist auf der rechten Seite des Bildes der statische, lotrechte Charakter sehr fühlbar. Die Vertikalen wirken hier zu schroff und zu unruhig. Links dagegen ist eine Schiefheit und ein Schwanken, und dies wird hervorgerufen durch die Neigung der Stange. Sie befindet sich an einem für die Architektur zu wichtigen Platze, sie stößt genau unter der linken Vorderecke des Betthimmels auf den Boden. Der Grund dieser Neigung ist ersichtlich, die Stange soll ein Aequivalent für den fehlenden, d. h. nicht herabgelassenen Vorhang sein. Wenn sie gerade stünde, würde sie wie ein Betteckpfosten aussehen und zu dicht an der Seite der Maria hinlaufen. Das Auge verlangt aber an dieser Stelle, wenn überhaupt eine geometrische Form in Kraft tritt, etwas Tragendes, Stützendes. Wenn die Stange sich weiter links oder rechts befände, wäre die Schiefheit nicht so empfindlich.

Dürer hat die Komposition hier geändert, er hat die Stange von diesem heiklen Punkt weggenommen und hat ihre Neigung gemildert, sie ist fast ganz ins Lot gerichtet. In seinem Streben nach größerer Weite hat er den oberen Rand des Betthimmels nicht dicht unter den Bildrand gesetzt, sondern freien Raum darüber gelassen. So hat er auch die Stange mit dem Kreuz nicht unter dem Betthimmel aufhören lassen, sondern sie darüber hinausgeführt, und ihr durch dieses isolierte Emporragen erhöhte freiräumliche Ausdruckskraft gegeben. Daß er übrigens die Schiefheit des Schongauer'schen Blattes empfand, geht auch daraus hervor, daß er nicht nur auf der einen Seite den Bettvorhang hinaufnahm, während er auf der anderen Seite in ganzer Länge herunterhing, sondern auf beiden Seiten die untere Hälfte schürzte; sein Gleichgewichtsgefühl sträubte sich wohl gegen die starke Wirkung des Gestreckten rechts gegenüber dem Leeren links.

Dies alles hat Dürer aber nicht bei der ersten Inangriffnahme der Komposition gesehen und gegen Schongauer verbessert, sondern dies sind die Resultate längeren nachträglichen

Ueberlegens. Die Vorzeichnung zum Marientode dieser Folge ist erhalten.[1] Hier ist die Stange auch schon vorhanden, aber sie funktioniert noch nicht bildmäßig. Sie ist klein, endigt noch unter dem Betthimmel und fällt gar nicht auf. In langsamer Arbeit und nach reiflichem Ueberlegen und Abwägen hat Dürer das Gleichgewicht und die volle klare Ausdruckskraft seiner Komposition erreicht, und er hat dabei die Wirksamkeit aller ihm zu Gebote stehenden Hilfsmittel in Rechnung gezogen und sie mit großer künstlerischer Weisheit ausgenutzt. Er kam langsam in den Besitz aller dieser Kräfte, unaufhörlich arbeitete er, immer bestrebt, neu zu lernen.

Ueberblicken wir nun den Gang der Untersuchung noch einmal, und fragen wir nun nach der allgemeinen Bedeutung, welche die formalen Hilfsmittel der Komposition in den graphischen Arbeiten in Dürers Jugendzeit haben, so ergibt sich, daß er die Rolle, die die geometrischen Verdeutlichungsmotive und Richtakzente im Bilde spielen, schon früh gekannt und benutzt hat. Nicht nur ihre Bedeutung für die gegenständliche Klärung seiner Darstellungen hat er in seinen ersten Arbeiten ausgenutzt, sondern schon von vornherein ist er bestrebt, durch diese Mittel den Eindruck der formalen Komposition im einzelnen wie im gesamten harmonisch zu gestalten. Es ist dabei aber zu bemerken, wie sich sein Gefühl für diese Dinge allmählich verfeinert. Er wird sich über die Wirkungen klarer und er verfährt diskreter und vorsichtiger, anscheinend müheloser. Was etwa in der großen Passion noch allzu heftig wirkt, mildert er später, besonders in der grünen Passion. Er gewinnt nun allmählich den feineren Einklang von Form und Geist. Was ihn früher vom Standpunkte des Werkmannes aus an formalen Errungenschaften so lebhaft interessiert hatte, daß er dieses persönliche Interesse an der Form etwas heftig und unbegründet äußerte, das unterdrückt er in den Jahren der kommenden Reife, soweit es nicht aus dem künstlerischen und sachlichen Geist einer Darstellung geboren ist. Die Spuren des Allzupersönlichen werden ausgelöscht; objektiv und harmonisch abgeschlossen spricht das Werk zum Beschauer, es ist im Sichtbaren zu erschöpfen und

---

[1] L. 474. s. Abbildung XV.

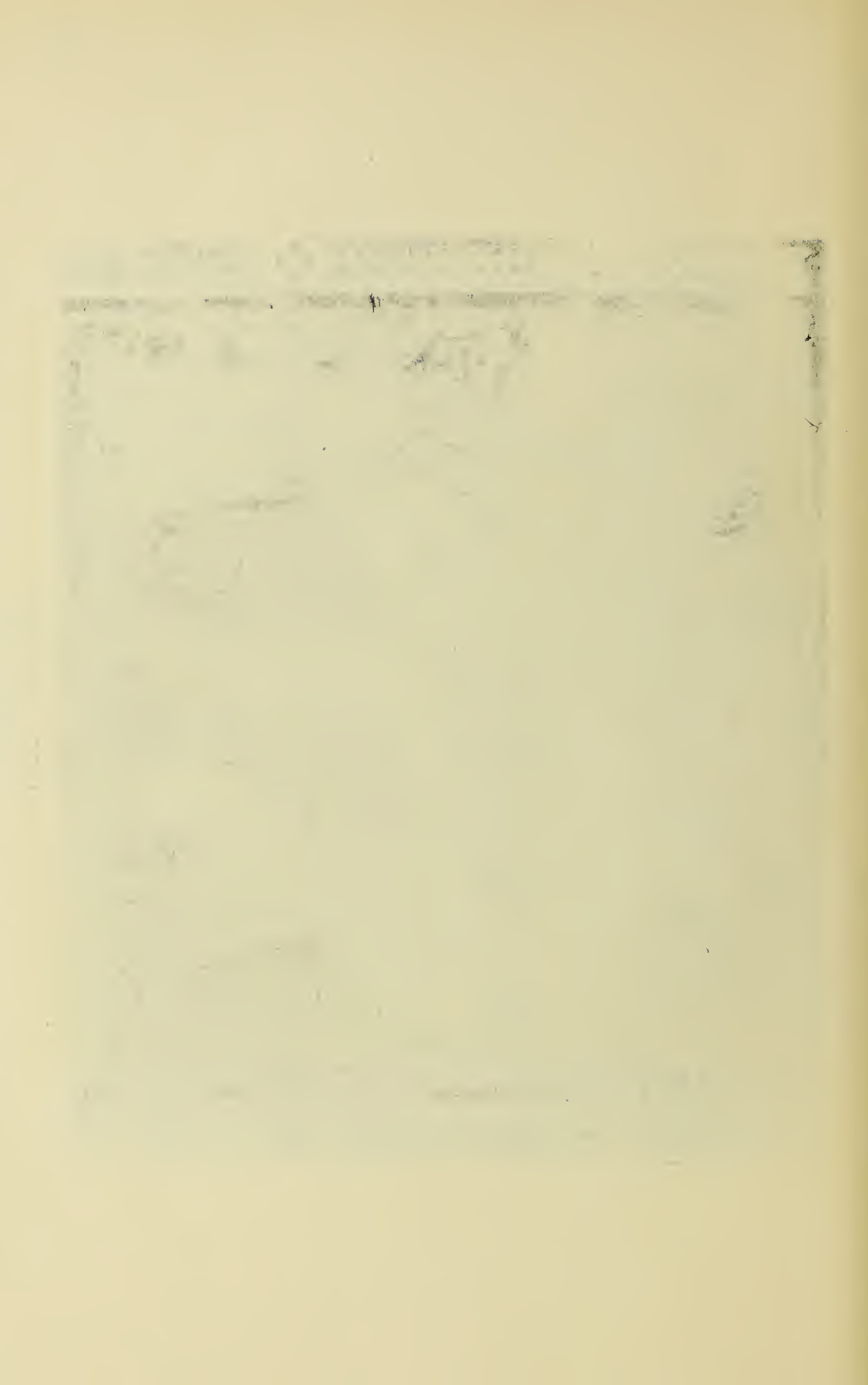
erweckt kein falsches Interesse. — Die Darstellungen der grünen Passion sind in dieser Hinsicht ein Höhepunkt und ein Abschluß, in ihnen ist fast alles erhalten, was seine Kompositionskunst so groß macht. Wie er nach der Fertigstellung dieser Arbeit im Jahre 1506 nach Venedig geht, ist er ein reifer Mann, der in seiner eigenen Sprache Vollkommenes zu sagen hat. Wohl bringt ihm dieser zweite Aufenthalt in Italien reiche und fruchtbare Anregungen, die er dann daheim langsam verarbeitet. In der Bewältigung der malerischen Probleme, die seine Tafelmalerei ihm stellt, hat er in den ersten Jahren nach seiner Rückkehr nach Nürnberg sehr zu ringen; er muß sich mit den venetianischen Eindrücken erst gründlich auseinandersetzen. Aber als Zeichner und Stecher hatte er keine neuen Dinge zu lernen; was er als Graphiker fürderhin leistet, ist nicht etwas durchaus Neues, sondern er geht auf dem von ihm gangbar gemachten Wege weiter, und wenn ihm auch für seine graphischen Werke seither die mehr malerische Behandlung zu Gebote steht, wie sie in den späteren, seit 1508 ausgeführten Blättern der großen Passion und des Marienlebens zutage tritt, so ist er darum doch kein andrer geworden, sondern er macht diese Dinge der Formbestimmung untertan. In seinen graphischen Arbeiten bleibt er der reine Graphiker, der mit der Sprache reiner Linien das ausdrückt, was er ausdrücken will. Er kennt den ganzen Umkreis der Möglichkeiten, durch die Linienkomposition zu gestalten, und er verwendet auch die gegenständlichen Hilfsmittel mit einem feinen Sinn für das Wirksame und mit künstlerischer Weisheit. Man wird die Vervollkommnung in den formalen Fragen dem klarer werdenden künstlerischen Willen und der «Läuterung des Instinktes» zuschreiben müssen.

TAFELN

Abb. I.



GIOTTO. – JUDASKUSS.
Arenakapelle in Padua.





ANDREA MANTEGNA. — TRIUMPHZUG.
Hampton-Court.



A. DÜRER. – MARTYRIUM DES JOHANNES. APOKALYPSE.
Holzschnitt. (B. 61.)



A. DÜRER. – DORNENKRÖNUNG. GRÜNE PASSION.
Lippmann 483.



A. DÜRER. — STUDIE ZUR DORNENKRÖNUNG DER GRÜNEN PASSION.
Lippmann. 482.



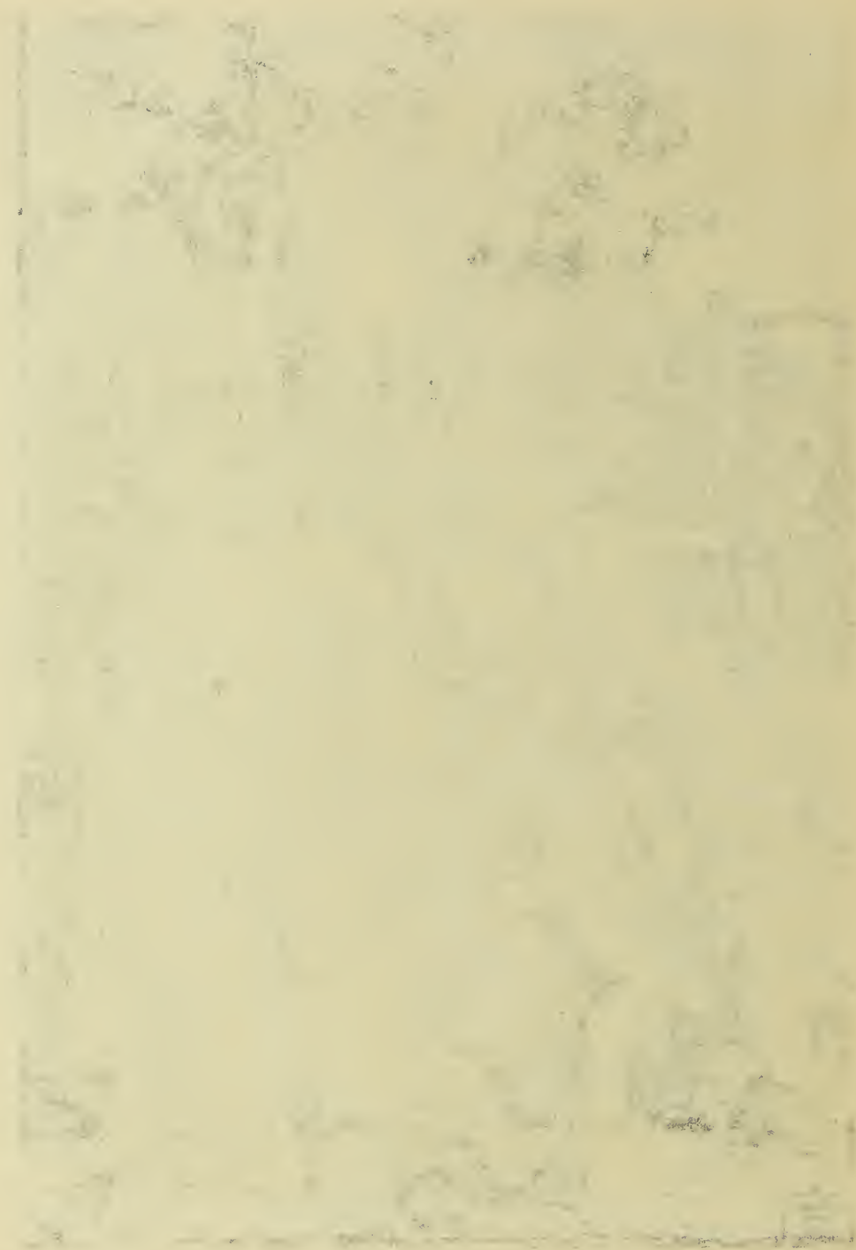
A. DÜRER. — KREUZTRAGUNG. GRÜNE PASSION.
Lippmann 485.



A. DÜRER. – KREUZTRAGUNG. GROSSE PASSION.
Holzschnitt. (B. 10.)



A. DÜRER. — JUDASKUSS. GRÜNE PASSION.
Lippmann. 477.

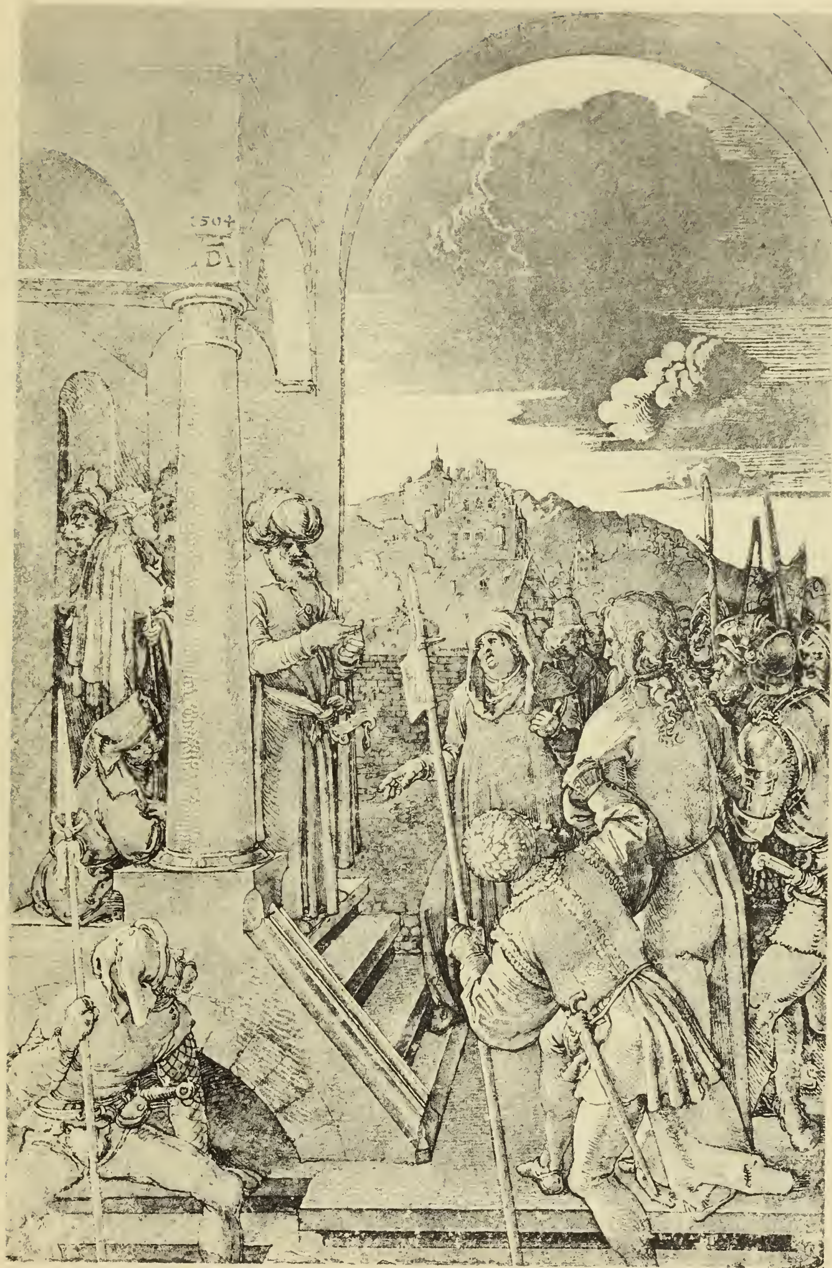




A. DÜRER. — ECCE HOMO. GROSSE PASSION.
Holzschnitt. (B 9.)



Abb. X.



A. DÜRER. – CHRISTUS VOR PILATUS. GRÜNE PASSION.
Lippmann 480.

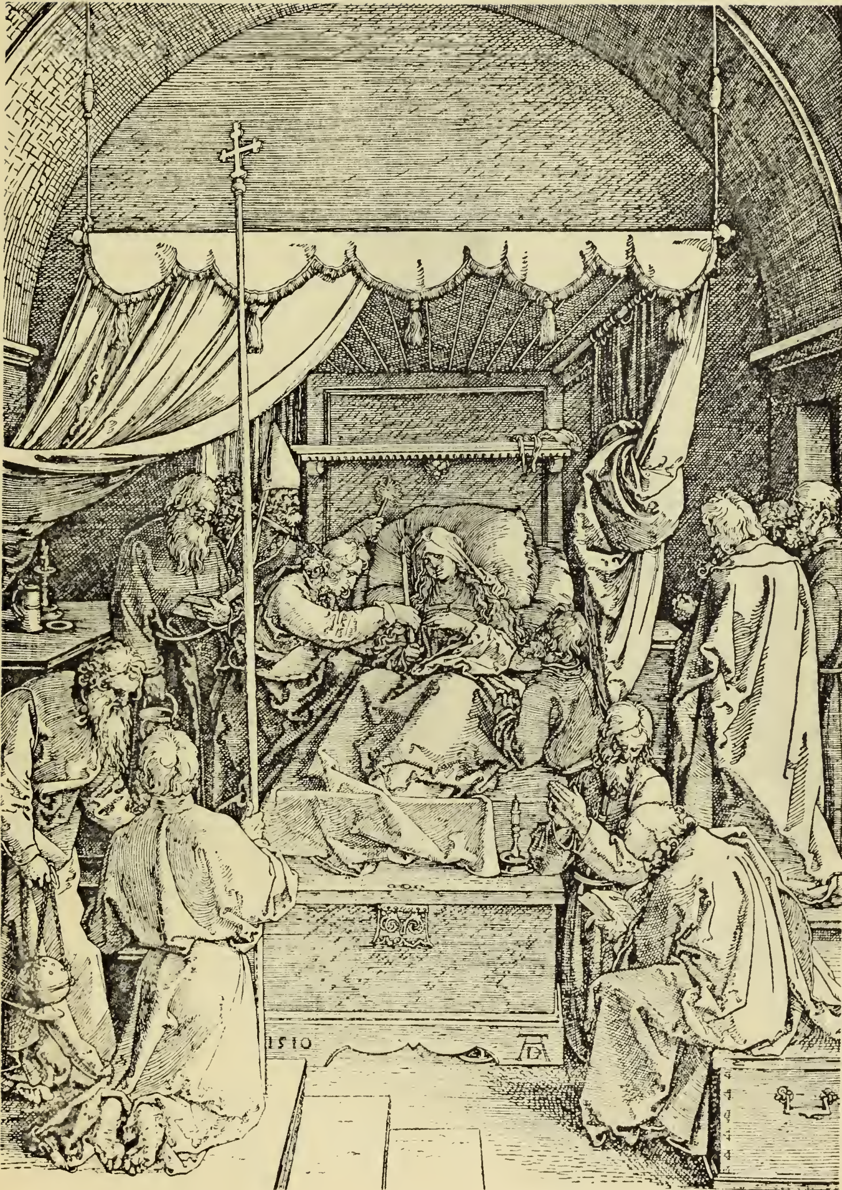


A. DÜRER. — STUDIE ZUM «CHRISTUS VOR PILATUS» DER GRÜNEN PASSION.
Lippmann 479.



A. DÜRER — DER KAMPF MICHAELS MIT DEM DRACHEN. APOKALYPSE.
Holzschnitt. (B. 72.)

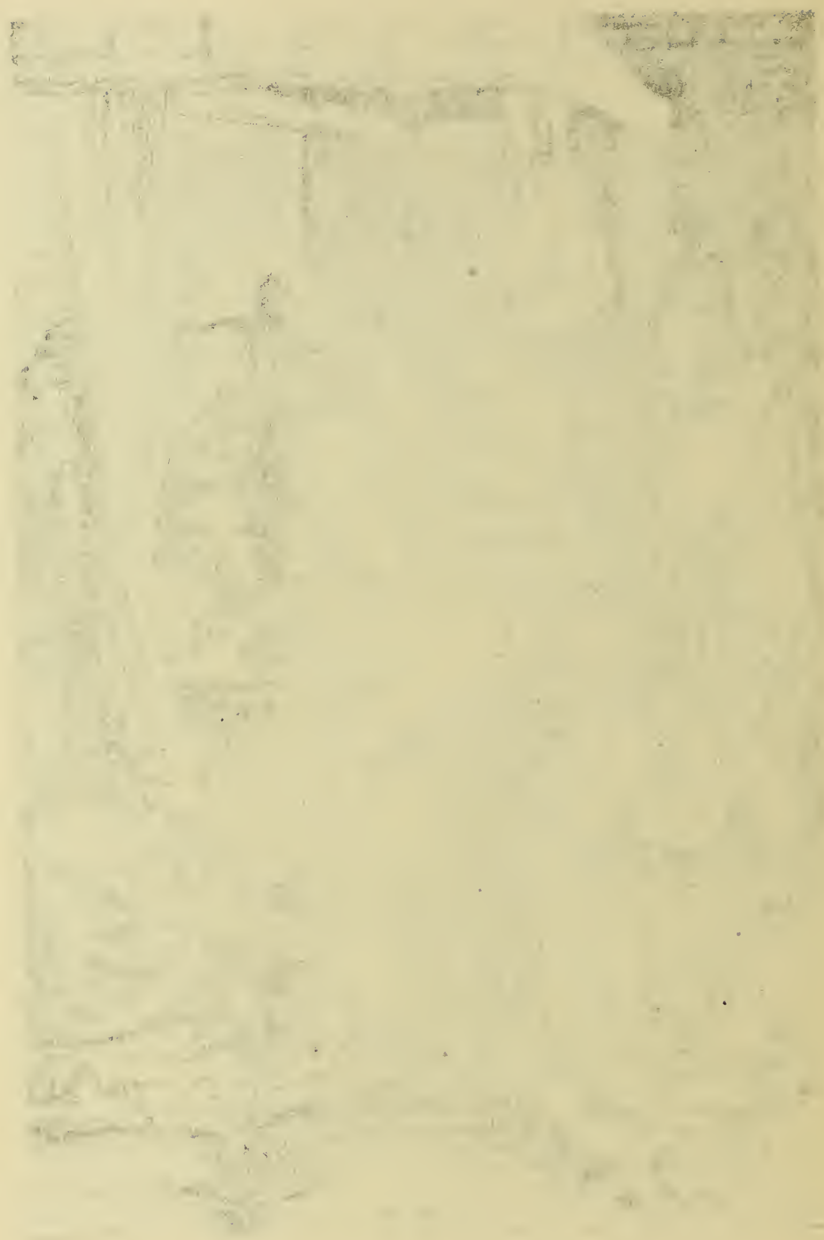




A. DÜRER. — TOD DER JUNGFRAU MARIA. MARIENLEBEN.
Holzschnitt. (B. 93.)



MARTIN SCHONGAUER. — TOD DER JUNGFRAU MARIA.
Kupferstich. (B. 33.)





A. DÜRER. – STUDIE ZUM TOD DER JUNGFRAU IM MARIENLEBEN.
Lippmann. 474.

Studien zur Deutschen Kunstgeschichte.

(Erscheinen seit 1894).

1. Heft. **Térey, Gabriel, v.,** Verzeichnis der Gemälde des Hans Baldung gen. Grien. Mit 2 Lichtdrucktafeln. 2. 50

2. **Meyer-Altona, Ernst,** Dr., Die Skulpturen des Straßburger Münsters. Erster Teil: Die älteren Skulpturen bis 1589. Mit 35 Abbildungen. 3. —

3. **Kautzsch, Rudolf,** Dr., Einleitende Erörterungen zu einer Geschichte der deutschen Handschriftenillustration im späteren Mittelalter. 2. 50

4. **Polaczek, Ernst,** Der Uebergangsstil im Elsaß. Beitrag zur Baugeschichte des Mittelalters. Mit 6 Tafeln. 3. —

5. **Zimmermann, Max Gg.,** Die bildenden Künste am Hof Herzog Albrechts V. von Bayern. Mit 9 Autotypieen. 5. —

6. **Weisbach, Werner,** Dr., Der Meister der Bergmannschen Offizin und Albrecht Dürers Beziehungen zur Basler Buchillustration. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Holzschnittes. Mit 14 Zinkätzungen und 1 Lichtdruck. 5. —

7. **Kautzsch, Rudolf,** Dr., Die Holzschnitte der Kölner Bibel von 1479. Mit 2 Lichtdrucktafeln. 4. —

8. **Weisbach, Werner,** Dr., Die Basler Buchillustration des XV. Jahrhunderts. Mit 23 Zinkätzungen. 6. —

9. **Haseloff, Arthur,** Eine Thüringisch-Sächsische Malerschule des XIII. Jahrh. Mit 112 Abbildungen in Lichtdruck. 15. —

10. **Weese, Artur,** Die Bamberger Domskulpturen. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Plastik des XIII. Jahrhunderts. Mit 33 Autotypieen. 6. —

11. **Reinhold, Freiherr v. Lichtenberg,** Dr., Ueber den Humor bei den deutschen Kupferstechern und Holzschnittkünstlern des XVI. Jahrh. Mit 17 Tafeln. 3. 50

12. **Scherer, Chr.,** Studien zur Elfenbeinplastik der Barockzeit. Mit 16 Abbildungen im Text und 10 Tafeln. 8. —

13. **Stolberg, A.,** Tobias Stimmers Malereien an der Astronomischen Münsteruhr zu Straßburg. Mit 3 Netzätzungen im Text und 5 Kupferlichtdrucken in Mappe. 4. —

14. **Schweitzer, Hermann,** Dr., Die mittelalterlichen Grabdenkmäler mit figürlichen Darstellungen in den Neckargegenden von Heidelberg bis Heilbronn. Mit 21 Autotypieen und 6 Tafeln. 4. —

15. **Gabelentz, Hans von der,** Zur Geschichte der oberdeutschen Miniaturmalerei im XVI. Jahrhundert. Mit 12 Tafeln. 4. —

16. **Moriz-Eichborn, Kurt,** Der Skulpturenzyklus in der Vorhalle des Freiburger Münsters und seine Stellung in der Plastik des Oberrheins. Mit 60 Abbildungen im Text und auf Blättern. 10. —

17. **Lindner, Arthur,** Die Basler Galluspforte und andere romanische Bildwerke der Schweiz. Mit 25 Textillustrationen und 10 Tafeln. 4. —

18. **Vogelsang, Willem,** Holländische Miniaturen des späteren Mittelalters. Mit 24 Abbildungen im Text und 9 Tafeln. 6. —

19. **Haendcke, Berthold,** Prof. Dr., Die Chronologie der Landschaften Albrecht Dürers. Mit 2 Tafeln. 2. —

20. **Pückler-Limpurg, S. Graf,** Martin Schaffner. Mit 11 Abbildungen. 3. —

21. **Peltzer, Alfred,** Deutsche Mystik und deutsche Kunst. 8. —

22. **Tönnies, Eduard,** Leben und Werke des Würzburger Bildschnitzers Tilmann Riemenschneider 1468—1531. Mit 23 Abbildungen. 10. —

23. **Weber, Paul,** Beiträge zu Dürers Weltanschauung. Eine Studie über die drei Stiche Ritter, Tod und Teufel, Melancholie und Hieronymus im Gehäus. Mit 4 Lichtdrucktafeln und 7 Textbildern. 5. —

24. **Mantuani, Jos.,** Tuotilo und die Elfenbeinschnitzerei am «Evangelium longum» (= Cod. nr. 53) zu St. Gallen. Mit 2 Tafeln in Lichtdruck. 3. —

25. **Bredt, Wilhelm Ernst,** Der Handschriftenschmuck Augsburgs im XV. Jahrhundert. Mit 14 Tafeln. 6. —

26. **Haack, Friedrich,** Friedrich Herlin. Sein Leben und seine Werke. Eine kunstgeschichtliche Untersuchnng. Mit 16 Lichtdrucktafeln. 6. —

27. **Suida, Wilhelm,** Albrecht Dürers Genredarstellungen. 3. 50

28. **Behncke, W.,** Albert von Soest. Ein Kunsthandwerker des XVI Jahrhunderts in Lüneburg. Mit 33 Abbildungen im Text und 10 Lichtdrucktafeln. 8. —

29. **Ulbrich, Anton,** Die Wallfahrtskirche in Heiligelinde. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des XVII. und XVIII. Jahrhunderts in Ostpreußen. Mit 6 Tafeln. 7. —

30. **Frankenburger, Max,** Beiträge zur Geschichte Wenzel Jamnitzers und seiner Familie. 4. —

31. **Stolberg, A.,** Tobias Stimmer. Sein Leben und seine Werke. Mit 20 Lichtdrucktafeln. 8. —

32. **Hofmann, Fr. H.,** Die Kunst am Hofe der Markgrafen von Brandenburg fränkische Linie. Mit 4 Textabbildungen und 13 Tafeln. 12. —

33. **Pauli, Gustav,** Hans Sebald Beham. Ein kritisches Verzeichnis seiner Kupferstiche, Radierungen und Holzschnitte. Mit 36 Tafeln. 35. —

34. **Weigmann, A. O.,** Eine Bamberger Baumeisterfamilie um die Wende des 17. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte der Dientzenhofer. Mit 28 Abbildungen im Text und 32 Lichtdrucktafeln. 12. —

35. **Schmerber, H.,** Dr., Studie über das deutsche Schloß und Bürgerhaus im 17. und 18. Jahrhundert. Mit 14 Abbildungen. 6. —

36. **Simon, Karl,** Studien zum romanischen Wohnbau in Deutschland. Mit 1 Tafel und 6 Doppeltafeln. 14. —

37. **Buchner, Otto,** Die mittelalterliche Grabplastik in Nord-Thüringen mit besonderer Berücksichtigung der Erfurter Denkmäler. Mit 18 Abbildungen im Text und 17 Lichtdrucktafeln. 10. —

38. **Scherer, Valentin,** Die Ornamentik bei Albrecht Dürer. Mit 11 Lichtdrucktafeln. 4. —

39. **Rapke, Karl,** Die Perspektive und Architektur auf den Dürer'schen Handzeichnungen, Holzschnitten, Kupferstichen und Gemälden. Mit 10 Lichtdrucktafeln. 4. —

40. **Beringer, Jos. Aug.,** Peter A. von Verschaffelt. Sein Leben und sein Werk. Aus den Quellen dargestellt. Mit 2 Abbildungen im Text und 29 Lichtdrucktafeln. 10. —

41. **Singer, Hans Wolfg.,** Versuch einer Dürer Bibliographie. 6. —

42. **Geisberg, Max,** Der Meister der Berliner Passion und Israhel van Meckenem. Studien zur Geschichte der westfälischen Kupferstecher im XV. Jahrh. Mit 6 Taf. 8. —

43. **Wiegand, Otto,** Adolf Dauer. Ein Augsburger Künstler am Ende des XV. und zu Beginn des XVI. Jahrhunderts. Mit 15 Lichtdrucktafeln. 6. —

44. **Kautzsch, Rudolf,** Die Holzschnitte zum Ritter v. Turn (Basel 1493). Mit 48 Zinkätzungen. 4. —

45. **Bruck, Robert,** Friedrich der Weise, als Förderer der Kunst. Mit 41 Tafeln und 5 Abbildungen. 20. —

46. **Schubert-Soldern, F. von,** Dr., Von Jan van Eyck bis Hieronymus Bosch. Ein Beitrag zur Geschichte der niederländischen Landschaftsmalerei. 6. —

47. **Schmidt, Paul,** Maulbronn. Die baugeschichtliche Entwicklung des Klosters im 12. und 13. Jahrhundert und sein Einfluß auf die schwäbische und fränkische Architektur. Mit 11 Tafeln und 1 Uebersichtskarte. 8. —

48. **Pückler-Limpurg, S. Graf,** Die Nürnberger Bildnerkunst um die Wende des 14. und 15. Jahrhunderts. Mit 5 Autotypieen und 7 Lichtdrucktafeln. 8. —

49. **Baumgarten, Fritz,** Der Freiburger Hochaltar kunstgeschichtlich gewürdigt. Mit 5 Tafeln und 17 Abbildungen im Text. 5. —

50. **Röttinger, H.,** Hans Weiditz der Petrarkameister. Mit 38 Abbildungen und 2 Lichtdrucktafeln. 8. —

51. **Kossmann, B.,** Der Ostpalast sog. «Otto Heinrichsbau» zu Heidelberg. Mit 4 Tafeln. 4. —

52. **Damrich, Johannes,** Ein Künstlerdreiblatt des XIII. Jahrhunderts aus Kloster Scheyern. Mit 22 Abbildungen in Lichtdruck. 6. —

53. **Kehrer, Hugo,** Die «Heiligen drei Könige» in der Legende und in der deutschen bildenden Kunst bis Albrecht Dürer. Mit 3 Autotypien und 11 Lichtdrucktaf. 8. —

54. **Bock, Franz,** Die Werke des Mathias Grünewald. Mit 31 Lichtdrucktaf. 12. —

55. **Lorenz, Ludwig,** Die Mariendarstellungen Albrecht Dürers. 3. 50

56. **Jung, Wilhelm,** Die Klosterkirche zu Zinna im Mittelalter. Ein Beitrag zur Baugeschichte der Zisterzienser. Mit 6 Tfln., 1 Schaubild u. 9 in den Text gedr. Abb. 5. —

57. **Schapire, Rosa,** Johann Ludwig Ernst Morgenstern. Ein Beitrag zu Frankfurts Kunstgeschichte im XVIII. Jahrhundert. Mit 2 Tafeln. 2. 50

58. **Geisberg, Max,** Verzeichnis der Kupferstiche Israhels van Meckenem † 1503. Mit 9 Tafeln. 22. —

59. **Gramm, Josef,** Spätmittelalterliche Wandgemälde im Konstanzer Münster. Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Malerei am Oberrhein. Mit 20 Tafeln und 4 Abbildungen im Text. 6. —

60. **Raspe, Th.,** Die Nürnberger Miniaturmalerei bis 1515. Mit 10 Lichtdrucktafeln und 1 Textabbildung. 5. —

61. **Peltzer, Alfred,** Albrecht Dürer und Friedrich II. von der Pfalz. Mit 3 Lichtdrucktafeln. 3. —

62. **Haack, Friedrich,** Hans Schüchlin der Schöpfer des Tiefenbronner Hochaltars. Mit 4 Lichtdrucktafeln. 2. 50

63. **Siebert, Karl,** Georg Cornicelius. Sein Leben und seine Werke. Mit 30 Tafeln. 10. —

64. **Roth, Victor,** Geschichte der deutschen Baukunst in Siebenbürgen. Mit 93 Abbildungen auf 24 Lichtdrucktafeln. 10. —

65. **Schulze-Kolbitz, Otto,** Das Schloß zu Aschaffenburg. Mit 29 Tafeln. 10. —

66. **Geisberg, Max,** Das älteste gestochene deutsche Kartenspiel vom Meister der Spielkarten. Mit 68 Abbildungen in Lichtdruck. 10. —

67. **Sepp, Hermann,** Bibliographie der bayerischen Kunstgeschichte bis Ende 1905. 12. —

68. **Waldmann, E.,** Lanzen, Stangen und Fahnen als Hilfsmittel der Komposition in den graphischen Frühwerken des Albrecht Dürer. Mit 15 Lichtdrucktafeln. 6. —

69. **Brinckmann, A. E.,** Baumstilisierungen in der mittelalterlichen Malerei. Mit 9 Tafeln. 4. —

Weitere Hefte in Vorbereitung. — Jedes Heft ist einzeln käuflich.